PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA„
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 49 - ROMA, 5 DICEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

NASCITA DEL SEGNO

Il primo posto fra i fattori extrafunzionali (vale a dire, esterni in un certo senso al nesso significante-significato, e perciò senza partecipazione formale al sistema della lingua) è certamente tenuto dalla varia allusività al concreto, che ci sembra di cogliere nel suono della voce. Tale allusività ha forse il suo fondamento distante in un certo istinto imitativo, che è proprio della natura umana, giacchè esiste nell'infanzia come precedente della superiore facoltà della rappresentazione. Questa ha un carattere finalistico ben più dichiarato; e solo a partire da essa è possibile parlare di linguaggio vero e proprio. La capacità del rappresentare implica già un certo dualismo, un porsi della coscienza di fronte al proprio contenuto come volontà di obiettivarsi; e, comunque, un distacco dal concreto e la possibilità di riproporselo come dato della memoria. Lo impulso imitativo apre la via alla rappresentazione, la quale si sviluppa su un piano più intellettuale e, perciò, più cosciente; in un certo senso sopravvive come metodo o, se si vuole, come direzione, quando la mente crea mezzi della rappresentazione come mezzi propri, cioè forme astratte nelle quali l'attività stessa della mente in ogni tempo si riconosce e si identifica.

La rappresentazione fonica, che postuliamo per una fase primordiale, sarà necessariamente più ricca di allusività e di toni che ancora la stringono ad una situazione reale; ma già essa, rispetto al reale, si attua come forma di una duplice libertà: quella della coscienza, che fa suo l'evento, e quella dell'intenzione di esprimere, la quale a suo modo avvia al proprio fine qualsiasi appiglio affettivo e fantastico, che la voce articolata è capace di fornire per richiamare e fermare quel certo contenuto. Anche la rappresentazione più elementare non può attuarsi se non come operazione intellettuale, poichè implica una proiezione in sequenza di ciò che come dato della coscienza è unitario e globale; e ciò importa necessariamente un minimo di analisi, al limite fra il conscio dell'intenzione e l'inconscio della sensazione o dell'intuizione.

Ciò che renderà possibile la rappresentazione è anzitutto un principio di intesa con se stessi e con gli altri. La difficoltà in cui si trovò il primo uomo che volle richiamare la visione di una lepre in fuga, è in sostanza dello stesso ordine di quella di un pittore che voglia visivamente rappresentare uno stato d'animo, legato con una sensazione acustica. Supponiamo che egli intenda obiettivare con i mezzi della sua arte il rumore del vento: non avrà altra possibilità se non di rifarsi a esperienze di ordine visivo, che nella sua e nell'altrui coscienza sono in grado di evocare le sensazioni di vario ordine provocate da quel valore acustico. Potrà, ad esempio, rappresentare un gruppo di alberi che si piegano sotto la raffica, un cascinale con le imposte battute a mezz'aria, scompiglio di panni sull'aia e magari un cavallo che nitrisce gagliardamente alle aure. Ora, per quanto sia ricorso a forme ben sapute, capaci di richiamare la sensazione visiva del vento e, quindi, le altre sensazioni con essa collegate, non potrà dirsi che egli abbia pienamente raggiunto il suo scopo, sino al momento in cui non avrà apposto al quadro un cartellino, che tolga ogni dubbio circa l'oggetto e il fine della rappresentazione. Una volta che questo espediente sia stato posto in atto, non vi sarà nessuno che possa esitare nel riconoscere che quel quadro rappresenta niente più e niente meno che la voce del vento; e, se le care esperienze campestri dell'infanzia sopravvivono nel fondo della sua coscienza, gli parrà di udire, guardando quella composizione, proprio il fruscìo degli alberi. (È risaputo che di siffatto espediente del cartellino, la pittura moderna, nella sua rinunzia ascetica alle forme sapute, largamente si giova).

Lo spettacolo della lepre in fuga trovò certo il primo parlante assai più sprovveduto di quello che non sia il pittore d'oggi di fronte al rumore del vento. Noi non possiamo davvero dire nulla di preciso, nè sulle sensazioni provocate in quella coscienza primitiva da quella visione, nè sui movimenti articolatori e gesti e altri atteggiamenti del corpo, con cui essa è stata poi riproposta al compagno. Quello che ci sembra certo è che, senza un elevatissimo componente di arbitrio convenuto, la comunicazione mai avrebbe potuto attuarsi. La convenzione presuppone una precedente esperienza comune, cioè una manifestazione fonica legata con l'evento medesimo, presente nella memoria tanto di chi parla quanto di chi ascolta; in altri termini, una serie di suoni articolati che, creatasi una volta alla vista di una lepre in fuga, torna a prodursi nuovamente al ritorno di quell'evento e anche poi, quando quell'evento esiste solo nella memoria. La convenzione, pertanto, non consiste se non nella ripetizione della medesima serie di suoni, di fronte al medesimo evento. In tale maniera essa si stabilizza come immagine acustica di quell'evento. Si tratta, dunque, di un'abitudine, la quale si fissa in virtù della sua convenienza; quello che fu il prodotto di un momento emotivo, in cui la voce con la sua articolazione e il corpo con i suoi gesti furono come presi nel medesimo slancio di quel fuggire, si fissa in un'immagine acustica sulla quale la mente può ripercorrere il sentiero dell'evento. Nessuna analogia è più adatta di questa del sentiero a rendere bene l'idea del formarsi di sequenze linguistiche che conseguono la validità di forme autonome: il sentiero nel bosco si forma, perchè prima uno, poi altri lo hanno percorso e i passi hanno finito con segnarne la traccia: un'attività ha creato la sua forma.

A scegliersi un percorso anzichè un altro nella selva, il primo viandante si sarà fatto guidare, un po' dal caso, un po' dalla convenienza; ma l'importanza ai fini della costituzione del sentiero non è che egli abbia segnato la prima traccia, bensì che lui stesso l'abbia poi ripercorsa e altre persone ne abbiano seguito le orme. Nel fatto linguistico si ha la medesima cosa: l'innovazione non si può affermare, da fatto di parola non può diventare fatto di lingua, se altri non l'assumono, cioè se l'uso non la consacri come nuovo valore formale. Il parlante, che ripete la propria innovazione compiaciuto di averla fatta, la reinterpreta, l'approfondisce, e parimente la reinterpretano, ciascuno a suo modo, quanti la ripetono. Qualcosa di simile noi dobbiamo postulare per una fase delle origini. Il primitivo, che si sforzò una prima volta di alludere con i suoni della voce articolata ad un evento, quando ripeté quei suoni in una occasione identica o affine, necessariamente li reinterpretò in funzione di quel valore; e lo sforzo interpretativo rafforza e chiarifica ancor più il corpo fonico, quando il riferimento è all'immagine come vive nella memoria, poichè questa si sostiene per l'appunto su quella serie di suoni, così come il suono sull'evento. La sequenza fonica è una matrice, per dire così, ideale, o, se si vuole, psicologia dell'evento, intessuta com'è di suoni (timbri e toni) e di rumori allusivi, che la rendono capace di riguidare la mente sulla medesima esperienza. Ma come avviene del sentiero, che viene tracciato fra l'erba e i sassi dal transitare di parecchie persone, sino a che la gente del villaggio passa tutta di lì ed esso diventa un elemento della topografia locale, così è da ritenere che la sequenza fonica indicatrice di un evento si sia fissata nettamente nei suoi valori costitutivi attraverso il replicato uso per una nozione identica o affine.

Sinora, com'è chiaro, abbiamo parlato della frase primaria, cioè della rappresentazione fonica elementare che il primo parlante avrà dato di una situazione di fatto. Ripetutamente abbiamo affermato, e ora riaffermiamo, che la frase fonica, ancora aderente al concreto e sia pure determinatasi nelle sue articolazioni e modulazioni attraverso l'uso, piena sempre del concreto rilevato fonicamente in questa o in quest'altra sua modalità, è appena la materia fonico-semantica, da cui l'individuazione funzionale estrarrà il segno come il solo e genuino valore linguistico. Infatti, un linguaggio che sia interamente fraseologico, cioè composto di un certo numero di sequenze foniche, applicabili solo a un certo numero di eventi, dei quali custodisce l'immagine concreta quasi come un codice di segnali, ed accessibile persino all'intelligenza pratica, contiene sì il presupposto della lingua, ma ancora non la possiede (ed esso stesso ancora non può dirsi linguaggio propriamente umano, poichè questo include la lingua, cioè un sistema di funzionalità come suo complemento tecnico indispensabile).

Non è nostro compito, nè di indagare i caratteri semantici della frase primordiale che abbiamo postulata, nè di seguire il lento processo con cui l'intelligenza teoretica ha individuato le categorie linguistiche, ponendole a base della funzionalità del sistema. Questo secondo aspetto può certo interessare anche i linguisti, ma sinora ha seriamente interessato soltanto i filosofi, i quali sono impegnati nel fatto, dal momento che Aristotele derivò le categorie logiche dalle categorie linguistiche. L'unico vero tentativo di indagine in questo senso è stato fatto da E. Cassirer nel primo volume della sua *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923; egli, infatti, nelle strutture linguistiche persegue il nascere degli atteggiamenti mentali come vi si riflette, da un primo prevalere della rappresentazione spaziale alla determinazione sostanziale (un bell'indizio del passaggio dalla nozione spaziale alla determinazione sostanziale si ha nel formarsi dell'articolo in greco e nelle lingue romanze), alla categoria del tempo, certo secondaria, rispetto allo spazio, almeno per quanto riguarda il tempo considerato, passato, presente, futuro, il numero, per quanto riguarda le categorie sistematrici del mondo dell'intuizione. La medesima indagine egli ha condotto per le categorie della sfera subiettiva, a partire dall'intervento dell'io (nascita del pronome), e l'ha estesa infine alla formazione dei concetti e delle classi per una organizzazione logica del conoscere. Questo superbo tentativo meriterebbe di essere ripreso, seguendo un criterio più largamente storico; ma si tratta di impresa ben ardua, per la quale si richiedono lungo lavoro e capacità teoretiche di alto livello.

Anche una trattazione a parte meriterebbe il carattere semantico della frase primordiale, che abbiamo postulata, e, soprattutto, il problema se si tratta di frase a prevalenza nominale o a prevalenza verbale. A me sembra che, poichè ciò che più colpisce la coscienza sono i momenti attivi del reale, il carattere verbale deve presumibilmente avere informato le prime manifestazioni foniche. Ma anche questa affermazione avrebbe bisogno di una lunga e documentata dimostrazione, che qui non ci è consentita. Non meno grave è il problema della priorità del segno lessicale rispetto alla sua determinazione o viceversa (Humboldt, seguendo Kant, sosteneva la priorità della forma sulla materia, naturalmente come un *prius* del valore e non in senso cronologico) e più precisamente, per la parte che abbiamo trattata, il problema se e quali articolazioni vi furono nella frase primordiale postulata come unità, le quali in una più precisa individuazione funzionale poterono essere assunte ad elementi morfologici, cioè a significare nozioni di rapporto, sia reali, sia strettamente grammaticali.

Sarebbe, in verità, troppa ambizione cercare di colmare gli incalcolabili millenni di silenzio che separano il primo parlare dalle lingue più antiche storicamente documentate. A noi qui basta di avere accennato alla possibilità che alcuni dei fattori, i quali operano nell'attualità linguistica, al di fuori dello stretto nesso fra significante e significato, e soprattutto allusività fonica e tono, abbiano fornito le prime sequenze foniche, su cui si esercitò quella individuazione funzionale che creò il segno di lingua. In quale mondo questa abbia operato, può essere oggetto, come si è accennato, di suggestive, ma assai difficili indagini.

Per concludere, ci limiteremo a considerare che, una volta scoperto il segno singolo come portatore di un sapere (sapere di cose o di momenti attivi del reale), fu conquistata la tecnica incalcolabilmente feconda della lingua e, al tempo stesso, una nuova forma del conoscere. Non fu certo cosa di un giorno. Dal ripetersi delle frasi foniche per determinate situazioni fu ricavato il senso di un più preciso legame fra un segmento di quel nastro fonico e un elemento del reale. Il trasferire tale segmento nella rappresentazione di altra situazione, in cui lo stesso elemento partecipava, finì con il consolidarne l'autonomia, sino a che il complesso fonico si insediò stabilmente nella memoria acustica e nella coscienza come portatore di un dato significato. È certo presumibile che immagini concrete di cose o di azioni fossero più o meno a lungo legate con quei segni. Poi la riflessione dello spirito su se stesso, l'*inspectio mentis* secondo Cartesio, riesce e cogliere l'unità dell'oggettivo, cioè l'unità della sostanza, oltre l'immagine data dalla percezione. Il significato del segno non è più un'immagine, bensì un sapere, il vero e proprio significato, che altro non è se non ciò che attraverso l'esperienza concreta, o solamente linguistica, si sa intorno a una certa categoria di cose e di fatti. Dalla ricognizione di questo sapere è nato, secondo la formula kantiana, il concetto.

ANTONINO PAGLIARO

PROCESSO
alla psicoanalisi

La psicoanalisi è già stata l'oggetto di moltissime critiche. Se la prima metà di questo secolo ha segnato il sorgere e l'affermarsi della psicoanalisi, la seconda metà è testimone del suo tramonto. Sono molti gli psichiatri e psicologi che non accettano affatto i suoi assiomi. Quello che, per tutta la vita, Freud ha ripetuto che la psicoanalisi attraverso le sue ricerche che «ha portato ad una conoscenza delle caratteristiche dell'inconscio mentale che erano finora insospettate ed ha scoperto alcune delle leggi che lo governano» non risponde a verità. La moderna psicologia ha dimostrato che la mappa della mente delineata da Freud è approssimata e fantastica; e l'esperienza pratica ha rivelato che la terapia psicoanalitica è poco valida e inespressiva nei suoi risultati. Il dubbio è penetrato tra gli stessi psicoanalisti che si sono divisi in tante scuole contrarie nell'interpretazione delle dottrine del maestro.

Sono assai noti i principi fondamentali che guidano lo psicoanalista nel trattamento: 1) il sesso è il presupposto di qualsiasi cosa; 2) tutti i sogni hanno un fondamento sessuale; 3) tutte le difficoltà psicologiche sono manifestazioni di sessualità inespressa, di «libido»; 4) tutti i bambini sono dominati dal complesso di Edipo; 5) la vita del bambino è fondamentalmente sessuale in tutte le sue manifestazioni; 6) ogni individuo umano oscilla per tutta la vita tra sensazioni eterosessuali e omosessuali.

Lo psicoanalista vorrebbe far credere che queste incredibili e repulsive teorie si applicano non solo a individui neurotici ma anche a individui normali. Ben pochi scienziati accettano oggi le affermazioni di Freud anche perchè una dozzina di altre teorie potrebbero dare una spiegazione, altrettanto buona e migliore, dei fatti da lui analizzati. Gli stessi continuatori di Freud, per difendere la psicoanalisi, non puntano più sul sesso con l'esagerazione di un tempo; adoperano quella parola in un senso speciale o più lato dell'uso comune ed hanno aggiunto molto alle loro teorie circa «l'istinto di morte e l'aggressività» ma anche queste teorie non tengono conto dei dati sperimentali; esse sono vaghe speculazioni che si cerca di far passare per dati di fatto. Neppure come sistema terapeutico la psicoanalisi è riuscita a dar prova della sua efficacia.

Ma perchè allora la psicoanalisi ha guadagnato tanto terreno se era evidentemente antiscientifica? perchè risultarono affascinanti le preoccupazioni di Freud per il sesso?

In realtà quando la psicoanalisi, nei paesi di lingua inglese e tedesca, suscitava discussioni e un'abbondante letteratura, con un diluvio di libri e articoli, in altri paesi, come Italia e Francia, essa era conosciuta solo per sentito dire. Furono soprattutto gli scrittori a fare interessare il pubblico.

In massa gli scrittori sono gli individui più neurotici e subito corsero, in gran fretta, incontro a questo mezzo di guarigione per i loro guai coniugali o per alimentare un nuovo romanzo.

Romanzi, commedie, racconti fecero la grande pubblicità. La psicoanalisi, venuta di moda tra gli scrittori, si propagò ai più impressionabili lettori che affollarono le anticamere degli psicoanalisti. Mentre, però, la psicologia moderna, sviluppatasi nelle Università e Istituti, ha compiuto progressi che molto possono offrire per rimpiazzare la pseudo scienza della psicoanalisi, questa ha lasciato dietro di sè un arido e sterile deserto. Ma oltre i vicoli ciechi, le tenebre e le rovine nelle teorie freudiane non si trova veramente nulla?

A questa esplorazione, attraverso una intensa lettura delle opere di Freud, con un paziente e lungo lavoro per raccogliere le testimonianze nei suoi scritti, rispettando lo spirito e la sostanza delle sue dottrine, si è accinto un acuto psicologo americano, A. Salter, in un volume «*Processo alla Psicoanalisi*», che dopo aver ottenuto il più largo successo negli Stati Uniti, è stato pubblicato ora, nella traduzione italiana di F. Mandelli Cenerelli, da *Vita e Pensiero*. Tralasciando le incursioni di Freud intorno ai problemi religiosi, culturali, sociali, il Salter illustra i concetti fondamentali e la tecnica dell'analisi a cominciare dalla dittatura dell'«inconscio». Inconscio, preconscio e conscio costituiscono per Freud tutta la vita mentale. «Il concetto dell'inconscio — ha scritto Freud — ha bussato a lungo alla porta della psicologia chiedendo di essere lasciato entrare. La filosofia e la letteratura hanno spesso giocato con esso, ma la scienza non potè trovare alcun modo di utilizzarlo. La psicoanalisi ha fissato questo concetto, lo ha preso sul serio e gli ha dato un contenuto nuovo». Il contenuto nuovo è rappresentato dal misterioso complesso di Edipo, dal complesso di castrazione, da smanie cannibalistiche, da istinti di morte e desideri omosessuali. «Le teorie della resistenza e della repressione dell'inconscio, del significato etiologico della vita sessuale e dell'importanza delle esperienze dell'infanzia, tutte queste cose, scrive Freud, formano i principali elementi della struttura teoretica della psicoanalisi.

Nessuno oggi prende più con serietà l'affermazione di Freud che il «complesso di Edipo» sia «una realtà di tutti gli individui, in tutti i luoghi e in tutti i tempi», e la sua teoria dell'«istinto di morte» non ha la minima base nella realtà. La psicoanalisi non è che una teoria corrotta e le sue conseguenze sono altrettanto malsane quanto le sue premesse originarie. Il metodo psicoanalitico di terapia ha relazione con la suggestione. Freud, che ha lavorato per anni con l'ipnosi, ha fatto dell'ipnotismo ciò che ha fatto con tutte le altre cose; lo ha reso sessuale. L'unico modo di guarire i pazienti è per gli psicoanalisti quello di influenzarli mediante una suggestione sessualizzata, — il *transfert* —. L'idea del *transfert* è una sciocchezza molto pericolosa e l'interpretazione sessuale dei sogni, coi due contenuti, uno palese e uno latente, è un ammasso di errori di logica e di ripetute incongruenze. L'eccessiva importanza data ai sogni nel trattamento psicoanalitico è pericolosa per la salute del paziente, aumentando la sua tendenza a perdere il contatto con la realtà; e l'interpretazione psicoanalitica dei sogni è priva di senso perchè corrotta e distorta dalla suggestione: essa non è neppure un'interpretazione, ma un'interpolazione di suggestioni. È lo psicoanalista che fa i sogni per il paziente. Se lo scopo dichiarato della psicoanalisi è di rendere normali le persone; l'esperienza dimostra che l'individuo sottoposto al processo psicoanalitico raggiunge il risultato di diventare, di fatto, neurotico in quanto, fatto conscio dei suoi processi mentali, diventerebbe introspettivo e comincerebbe ad analizzare e controllarsi.

Secondo gli psicoanalisti i ragazzi raggiungono la normalità quando rinunciano al loro complesso di Edipo. Ma questo raggiungimento della sanità mentale avviene attraverso una repressione, come risultato di un timore. Col complesso di Edipo la distinzione fatta dalla psicoanalisi tra normalità e anormalità è priva di significato. La psicoanalisi non ha dedicato molta attenzione allo studio della personalità normale e Freud ha riferito le stesse errate oscenità a tutti gli aspetti del comportamento dell'uomo, introducendo un'assurda sessualità nella visione dell'infanzia, col risultato di ostacolare la vera sana scienza della psicologia infantile.

Che i bambini abbiano una sessualità non è una scoperta. Si tratta di sapere se la sessualità infantile è quell'assurda sessualità esasperata che ci presenta lo psicoanalista oppure no. Freud ha contraffatto la vita sessuale del bambino. Alcuni dei

(continua a pag. 3)

ULISSE PUCCI

SOMMARIO

Letteratura

Arte

VETRINETTA

UN LOMBARDO DA NON DIMENTICARE

GUSTAVO BOTTA

Un poeta. Un critico, di lettere e d'arte, «sagace e temuto». Uomo di «socratica conversazione». Ingegno signorile, spirito aristocratico. Scrittore lentissimo, ma d'ottima penna; con una inquietudine verso una purezza verbale veramente classica. «Adorò la "parola" in ogni sua sillaba, la esplorò girò e rigirò nelle sue prudenti mani di intenditore, tentando trarne tutta la magia del suono, ma evitando ogni enfasi, mondandola d'ogni superfluo, pur senza oscurarne il senso» (F. Pastonchi).

Finissimo lettore. Seppe capire e riconoscere i nuovi: pronosticare la fama di artisti ignoti o poco conosciuti. Fu molto feconda la sua amicizia: spargeva luce. «Il suo ingegno meditante e disinteressato, la sua sensibilità acuita e perfezionata con l'esercizio, la intensità delle sue esperienze psicologiche ed estetiche, lo portano verso il puro piacere delle scoperte, verso l'alta e generosa comprensione e interpretazione dei valori, negli artisti e nelle opere: e, perciò, ad aiutare, nei primi, con finissima conoscenza, lo sviluppo della loro personalità, e a precisare, nelle seconde, il profondo senso che esse hanno, e che talvolta supera, per l'indefinibile dell'ispirazione, le coscienti intenzioni dell'autore» (R. Simoni). Si pensi, ad esempio, a Ercole Luigi Morselli, Pompeo Bettini, Emilio Gola... Sottolinea ancora Renato Simoni: «Chi conosce Gustavo Botta, s'è giovato della grande calma della sua mente, e ha ben compreso che, sotto quella calma, c'è una perenne inquietudine, una inesausta e appassionata capacità di attenzione, un bisogno di risalire, dal fatto al problema, e di porsi, del problema, sempre tutti i termini, da filosofo, da artista, da tecnico, con pazienza e insieme con febbre, con uno scrupolo minuzioso, che darà poi più gioia e più forza all'ala liberata».

Benedetto Croce affettuosamente lo stimò («il valente Botta»): e di lui pubblicò nella *Critica* (anni 1912-1913-1914) molti contributi alle «fonti» straniere dell'ultima poesia italiana.

Poco pubblicò. Scriveva quasi solo per sè («la bellezza è pudore»). Non temette, questo scrittore di alta aristocrazia, la solitudine. («La Critica, che in questa pensosa terra di Lombardia non ha mai fretta»). Lento scrittore anche per quel «pudore lombardo» (si pensi al maestro di tutti: al Manzoni) che tanto giovò anche a Carlo Linati (pensiamo qui il primo Linati: di penna così fresca e luminosa e che a Carlo Linati (pensiamo qui al primo verile tempo di Duccio e Orsetta: creature così nuove nella geografia della prosa lombarda, che squillano nel vento verde come due gemme: «e, a toccarle, le dita ti odoran di primavera»). Ma è certo che questo aristocratico pudore, questa consapevole lentezza non giovò alla sua fama: oggi nessuna storia letteraria lo ricorda.

Guardò con simpatia — con intelligente simpatia — al Futurismo. Marinetti, nella sua *Poesia*, gli pubblicò qualche lirica. Marinetti lo stimava, lo temeva. Fu caro anche a qualche uomo della *Voce*, gente molto difficile e sensibile.

Soffrì l'ansia del nuovo. Anche la crisi del «verso», così viva negli anni suoi, lo fece molto riflettere. Simpatizzava per Lucini (un altro troppo dimenticato...). («Questa crisi del verso, rispondente a una crisi dell'accademia morale e mentale di una società ch'era stata troppo a lungo accomodante, anch'egli sperimentò, sebbene si affidasse a soluzioni non temerarie ma di equilibrio, cercando di ridar nuovi movimenti a vecchi ritmi in accorte trasposizioni e attenzioni di accenti», F. Flora).

Critico di vasta cultura, di lunga preparazione e di rara intelligenza. Scrisse nel 1936: «Non è più stagione, ormai, di antiquari barbogi e di testardi conservatori intenti a risuscitare un passato lacunoso e muffoso; languisce la servile imitazione di trascorsi modi: tramontato è il vieto storico criterio, che persuadeva alle ricostruzioni, sterili, di un tempo irrevocabile, che non si rivive; ma sta pure finendo, se già non è finito, l'era degl'incondizionati lodatori di un presente senz'addentellati e dei promettitori di un domani senz'oggi e senza ieri; poichè una sana reazione si viene determinando, non avversa all'odierna civiltà meccanica, veloce, razionale, quand'anche non ragionevole sempre: ostile no, ma saviamente moderatrice e tale da ricondurre gli uomini verso le inesauste fonti dei valori essenziali e perenni. Rifiorisce nei cuori, fresca, la visione di un passato, che diviene attuale in noi, integrando di sè la nostra esistenza: esso non è più la ragione nostalgica dell'irraggiungibile sogno, l'oasi della passione romantica, il mallarmeano *ciel antérieur*, dove riparano, naufraghe, le anime affralite e le imbelli; ma è come un allargarsi, un espandersi dell'io, che muove libero da lontane origini al suo futuro, onde veramente l'uomo si fa signore del tempo. Così un mobile una maiolica una cultura un quadro, antichi, entrano famigliarmente nella nostra vita, si gustano e stanno bene in questo presente, che può contenere, assorbendole senza residui, le idee superstiti di età remote». Bella, nobile pagina: dove è dato cogliere il flusso della continuità della tradizione.

Educato alla cultura francese (sua madre era nata in Francia): quella soprattutto che proviene dalle poesie e dagli scritti dei poeti moderni (il suo Baudelaire...: un Baudelaire visto con pacato occhio lombardo). Fu il primo a farci conoscere i «simbolisti» francesi; fu dei primi a portare in Italia Paul Claudel. Lesse agli amici *Tête d'or* e *l'Arbre*: una dizione, testimoniano coloro che in quei quieti raduni milanesi lo hanno ascoltato, che faceva risaltare lo splendore e la singolarità dello stile. Benedetto Croce gli chiese più volte lumi su certi poeti «difficili» francesi: Rimbaud, ad esempio.

Attentissimo al «fatto» della lingua: ai suoi più sapienti impasti; ansioso anche di «novità». C'è in lui molto Dossi; e qualche inquieta fosforescenza del Lucini.

Cercò con indomita intelligenza le «fonti» dei plagi. Ottimo cacciatore di «padule» e cacciatore implacabile dei plagi. («Mi pare di vedermelo apparire dinnanzi in istrada agitando per aria un fascicolo della *Critica* e gridarmi: *On alter! on alter!* Si trattava dell'ultimo plagio da lui scoperto, il pezzo dell'usignolo nell'*Innocente*, il più lungo che si trova in tutta l'opera del D'Annunzio», C. Linati). Per questo era temuto. E da qualcuno gli venne villania. Non si scompose. Non aveva bisogno di fare alcuna concessione: aveva invece assoluto bisogno d'essere in pace con la propria coscienza. — «A dispetto dei retori, dei maligni e dei neghittosi, io seguiterò a pubblicare quelle *fonti* che, senza ricercarle, mi cadranno sott'occhio; ma distinguendo, come già Vittorio Imbriani faceva, tra incontri fortuiti, reminiscenze, imitazioni e plagi veri e propri; e tenendo le *fonti* nel giusto conto in che si debbon tenere, come Benedetto Croce insegna molto limpidamente. Seguiterò pacato ma senza falsa pietà verso i plagiari, attenendomi a quella sentenza di Leonardo, severa ma giusta: «*Chi non punisce il male, comanda che si faccia*».

BOTTA E GIDE

Francesco Flora, che sul Nostro ha scritto giuste e intelligenti pagine, ricorda un interessante episodio della cronaca letteraria dell'aprile 1913; nella quale ricorrono, oltre al nome del Botta, anche quelli di Giuseppe Vannicola, André Gide, Giovanni Amendola, F. M. Martini, Arturo Onofri.

L'episodio vale la pena di essere riferito. «Una lettera del Botta al Prezzolini, pubblicata dalla *Voce*, dichiarava che gli scritti *Le varie morali* (*Apologo per i giovani*), apparso in *Lacerba*, *I macchiaioli e il cubismo* e quindi *Il simbolismo francese e la musica di Debussy*, apparsi nel primo e nel secondo numero della rivista *Il taglio*, tutti con la firma di Giuseppe Vannicola, erano soltanto mal tradotti dal francese di Lucien Jean, Jules Laforgues, Léon-Paul Fargue, Henri de Regnier, Jacques Rivière. Il Vannicola aveva buon nome, specie tra gli amici fiorentini, ma non ostante le scuse invocate fu impossibile dissolvere quei plagi troppo pesanti. Ed ecco intervenire André Gide con una lettera più elegante e maliziosa che persuasiva, a difesa del Vannicola. Vi si legge, tra l'altro: «Les relations artistiques entre la France et l'Italie ont été, de tout temps, des plus cordiales. Les célèbres pastiches de D'Annunzio ne scandalisent aujourd'hui plus personne, et, tout au contraire, ceux des Français que son rare talent a estimée dignes d'emprunt, s'en sont trouvées fort honoré». Che è argomento sciovinista, assai gallico, se pur recato con un sorriso; e in materia di imprestiti qualcuno avrebbe potuto opporre il principio di una restituzione, citando per lo meno il Petrarca. Ma il Gide non si ferma a questo punto, e con più sottile malizia fa conoscere un plagio che sarebbe stato commesso a suo danno dal Martini (che poi rispose negandolo): «Plus récemment, un *Enfant Prodigue* était donné à Rome sur la scène de l'Argentine, peu de temps après la publication dans *Vers et prose* de son *Retour de l'enfant prodigue*, que l'auteur de la pièce, M. F. M. Martini avait bien voulu lire et trouver à son goût. M. F. M. Martini me fit la faveur d'adopter cet opuscule et de l'adapter à la scène; fond et forme; à part mon nom, tout y était; de sorte que M. Jean Carrère, dans une chronique dramatique du *Temps*, put reconnaître des plus originales du théâtre italien contemporain. Encore une fois, voilà qu'ils entretient la cordialité». Di che si tratta infine? chiedeva Gide. Forse dell'appropriazione di un'opera d'arte? Vannicola è accusato d'aver troppo da presso seguito certe idee di autori francesi, che egli ha incessantemente lodati e citati e per il cui «succès» si è sempre adoperato: «M. G. Botta peut-il douter que ceux ci ne lui gardent une très vive reconnaissance?». Fu agevole al Botta rispondere che chi scrive ha doveri e deve osservarli; che si trattava di una questione di etica più che di estetica: e a proposito della riconoscenza degli autori plagiati al plagiatore gli venne fatto di obbiettare: «E d'altra parte, alla inverosimile gioia di chi si vede togliere, e spesso guastare, l'intimo frutto del proprio ingegno e del proprio lavoro, io non ci credo niente. O allora perché lo stesso Gide, invece di crogiolarsi muto nella sua gioia, agguanta l'occasione di divulgare fra noi come qualmente in Roma, all'Argentina, venisse rappresentato, con altro nome dal suo, un lavoro drammatico levato di peso dal *Retour de l'enfant prodigue* opera di lui? perchè ce ne informa, se non col fine di rivendicarne a sè la paternità spirituale?». La sua ragione era evidente: la polemica non potè chiudersi che a suo pieno favore.

Attento, onesto, sensibile. A proposito del *Simbolismo* scriveva nel gennaio 1905: «Il nome ci giunse, come spesso accade, prima della nozione della cosa, e, siccome era stato letto su per i giornaloni francesi, dove era posto bellamente in canzonatura, tutti qui si diedero a ripetere a pappagallo; perchè in Italia fanno gran caso delle parole stampate nelle gazzette straniere. E se ne discorreva, per lo più, con disprezzo: e i giovani segnatamente ne cicalavano, i quali amano parlare delle cose che non sanno. Poveri Simbolisti! Di tutti quanti ne fu fatto un gran fascio: avùti per corbellatori, o per matti, vennero tacciati di secentismo, di lambiccamento, di oscurità, da gente cui, piuttosto che il francese dei simbolisti, riusciva oscuro il francese». Parole che, spostato il bersaglio dopo quasi cinquant'anni, hanno ancora una loro saporosa verità.

Esercitò egregiamente anche la critica d'arte. Notevole il suo saggio su Emilio Gola («uno dei più severi spiriti, uno dei più originali e schietti maestri che l'eroico Ottocento italiano abbia dato»); saggio che «può dare una testimonianza di tutte le sue pagine di critica d'arte, e della consumata capacità del suo giudizio» (F. Flora). Certi suoi giudizi sul Picchio, su Mosè Bianchi, sul Faruffini, il Ranzoni, il Wildt, il Tosi hanno ancora una loro validità.

Fu soprattutto un poeta: la poesia fu il suo vero dono («forse ho dentro l'anima qualche filo d'oro»); e come poeta Gustavo Botta merita d'essere durevolmente ricordato.

Leggiamo qualche poesia.

Ora settembrina: «Levato, il vento inebriò le selve. — Ebbro anch'esso del fragoroso volo — l'ali batteva cupide di spazio: — piega e sbianca il fogliame al suo passare. — E le starne si adunano, in sospetto — di quello stormire alto ampio all'intorno — e dimenare di furenti braccia. — Mentre, a ridosso dell'annoso mare, — il cacciatore, là, sotto la frasca — dell'osteria seduto in pace, beve — limpido vino e il ciel terso rimira. — A' suoi piedi sognando, il bracco vede — lepri fuggire, e guàiola nel sonno» — Versi che piacquero (e piacciono) a più d'un fine lettore («Endecasillabi sciolti: il ritmo ne è davvero corso dal vento, come la selva che vediamo agitarsi nel primo verso; così improvviso e così netto, proprio spazzato per ogni sillaba dal soffio dell'aria», F. Pastonchi). *I doni*: «La musa (che non c'è) — un giorno, ...anzi, una sera — d'autunno, o primavera? — all'uscio mio battè. — Mi disse, piana: — Eccoti violette, — e fanne ghirlandette — per la donna tua lontana». E mi diede violette. — Riprese, sospirando: «Per l'avvenire, gigli! — e il candore ti consigli: — manda il passato in bando». — E mi porse bianchi gigli. — Poi, con voce calda, umana, — che ancor dentro mi risòna: «E, questi fiori di fiamma, — intrecciali in bella corona — per la tua gloria, lontana!». — Qui, sorrise ed ombra vana — qui divenne, e via si sciolse. — Ma le viole i gigli, — i bei fiori vermigli, — chi me li tolse?». — Notate che queste poesie sono del 1901. (Pensate alla geografia della poesia lombarda di quegli anni...). Due anni dopo scrisse questa *Palude*: «Dormiva, sparsa qui e là di stelle — tremule, fra grandi ombre, la palude — nell'umidore dell'estiva notte. — Ma l'alba, involta di perlacei fumi, — lenta schiariva, bisbigliando sue — parolette. Sorrise, e fu l'aurora — bionda, felice: che sorse, da ondanti — voli sciogliendo le braccia di rosa, — mentre che, sotto, abbrividiva il piano. — E l'oriente divampò. L'alato — sole s'insignorì del curvo cielo — tutto echeggiante di sua voce d'oro. — E a lui, da la belletta degli erbiti — pantani e de' canneti, da le molli — euore, da' fossi accidiosi, da le — pozze, da gli acquitrini occhiridenti — con guizzi d'ocra e azzurri giri e fiamme — rispose la palude ancora in sogno. — Quando, ecco, un fresco fremito fuggente — scoteva le cannucce: ampio, il fruscio — animava la pigra solitudine. — Poi, cadde il vento. Ora, il falasco a mucchi — fulvi e i rossigni salici bistorti — fumigar vedo su torbose ripe. — Nel vivo lume esce la biscia; e un topo — velloso, già nell'ombra, nuota a scosse — pel nero specchio. Le giuncaie fitte — il porciglione già corre; la sciàbica — sfiora verdi ninfee con verdi zampe; — repente, fischia il beccaccino e svola, — strale vivente da le penne brune — e bianche, via ridendo; per posarvisi, — l'aggallato, dov'è più verminoso. — Batte l'ora lontana; e il navalestro — spinge il barchino per le torbid'acque, — cantilenando; nè pur volge il capo — se, con gran frullo d'ali e senza gridi, — spaurite si levino le alzavole — tutte in un branco, ricercando il cielo».

Il Botta, come si vede da questi esempi, usò con molta perizia l'endecasillabo sciolto: metro così difficile nella sua sinuosa musica. In altre poesie di metro più breve (e prezioso) vi sentiamo qualche involontaria reminiscenza di Verlaine e di Laforgue, da lui perfettamente conosciuti. («Le curiose ricerche o esercitazioni metriche sentono già del trapasso postpascoliano e futuristico e gli atteggiamenti ironici accolti dalla Scapigliatura e dai francesi fine secolo, anticipano la stagione crepuscolare», (F. Squarcia).

BOTTA E BOINE

Il Nostro scrisse anche degli ottimi «poemetti in prosa». Al difficile Giovanni Boine parve «meraviglioso» *Metamorfosi*. Il Boine più volte lodò l'amico Gustavo: di un suo articolo critico scrisse: «conciso e preciso; di una durevole nobiltà. In cotesta maremma uno scoglio alto»; altra volta: «queste tue cose brevi sono agili come una schiuma e nobili come una meditazione». (Ecco una lettera del Boine [v. bibliografia] che scrisse al Botta. Ci pare interessante: dichiara, fra l'altro, la intelligenza (la inquieta intelligenza) del povero Boine. — «Caro Gustavo, Ti vorrei sentire a leggere poniamo del *Pascoli*. Come fai tu a leggere Pascoli? Caro amico tu pensi di te certo d'essere un criterio, e dalle garbate riserve che facevi alle mie irruenti affermazioni concludo tu creda comunque e ancora ad una sorta di critica obiettiva e quasi scientificamente impersonale. Non ti faccio il torto di crederti senza complicazioni, ma la certezza *decisa* e del resto suadente dei tuoi giudizi mi fa sentire che tu dai loro oltre che nella espressione anche nell'intimo tuo un valore di assoluto extraempirico. Ora codesto assoluto io non lo nego: la logica è una bagascia che si dà a tutte le conclusioni. Però per un seguito di ragionari e di esperienze io sono stato per conto mio condotto a sentire come arte ogni forma dell'attività spirituale: la filosofia compresa e dunque a fortiori *la critica* anche l'assoluta. E siccome il sillogizzare non serve, mi pare a volte anche più dimostrativo delle dimostrazioni, ad uno ad uno pigliare i critici e mostrare come sempre matematicamente il loro giudicare assoluto sia una proiezione della loro complessa figura e persona umana. Per es. la lucidità perfetta delle tue analisi, quando non si eserciti in certe zone che dirò per approssimazione *neutre*, rispecchia così violentemente la tua schietta natura di poeta che ha il suo particolare tono, la sua conclusa definizione qualitativa, da non uscire per es. da un certo preciso ambiente di coltura, da ridurvi il mondo come ad una misura, ed infine io giurerei da saper leggere meravigliosamente Flaubert ma quasi con certezza da non saper adattare la gola poniamo al Pascoli con cui ho cominciato. Insomma ciascun uomo ha la sua sensibilità (dice Croce, il suo *gusto*) fuor della quale, il giudizio è una imposizione estrinseca, qualcosa che non tocca l'essenza dell'opera giudicata. Borgese per es., che di sensibilità non ne ha di nessun genere, fa a te giustamente quell'effetto che fa di parlare sempre e di non dir mai nulla di intrinseco al libro che critica. Ora il mito che mitologizza la natura dell'intelligenza critica è quello antico di *Proteo*; però di Protei universali non ce ne sono che quando s'aintano di ciarlataneria: e ciascuno è Proteo solo per le bestie della sua genia. Dunque è critico solo di ciò che intimamente sente, che è in fondo come dire (io non ho mai paura dei paradossi) che ciascuno è solo critico di se medesimo. O di quelli altri fuori di se i quali sono la sua perfezione od il suo deterioramento. Però tutto ciò non importa, sia come sia, volevo dirti ch'io t'ho proprio sentito come un uomo. E un uomo non è mai un concetto, anche perchè ai concetti non si vuol bene, nè vien voglia di abbracciarli come venne a me quando l'altra sera mi ha letta andando quella *Metamorfosi* in via Silvio Pellico. Son qui in questo mio letto di tristezza che è la mia trincea. Se tu mi fossi, amico, ai piedi come all'Albergo Italia n. 18 quattro notti fa, anche me guarderebbe quella tua viva madonna di commozione. Ti abbraccio e ti ringrazio. Metterò insieme le cose mie che vuoi: ora sono stanco e non l'ho sottomano. Con tanto affetto, tuo Boine. Portomaurizio, 1 dicembre '15»).

Nella varesina villa di Ternate vi è una grande fotografia di F. T. Marinetti con questa dedica: *A Gustavo Botta*: *poeta della «Partenza»*. Il fondatore del Futurismo alludeva al poemetto: *La partenza*: è una prosa che testimonia del vigore lessicale del Botta (inquietato, qua e là, da fresche novità: si noti la data: 1906).

IL TRADUTTORE

Assai notevole per rara freschezza di «resa» (dono della poesia) la sua traduzione del *Centauro* di Maurice de Guérin. Stupenda traduzione. *Le Centaure* è un poema che presenta molte difficoltà alla traduzione: quelle continue invenzioni verbali, quegli scorci sintattici, quel gran vento della musica colma di ebro genio panico... E' una delle sue ultime fatiche: novembre 1945. Ogni parola originale è stata da lui lungamente interrogata e tormentata fino alla redazione definitiva. Quell'alta malinconia che è, a saperlo ascoltare, la musica suggestiva del grande poemetto francese ci pare perfettamente resa nei numeri della nostra parola. («La compostezza classica di *Il Centauro* che non esclude una continua vibrazione romantica, quell'impeto domato che lo percorre, lo splendore dell'immaginazione che assurge non mai intaccato da cose viete, dovevano soddisfare lo spirito insaziabile del Botta», F. Pastonchi).

Leggiamo qualche brano di questa perfetta prosa.

«Negli antri di queste montagne ho avuto il nascimento. Com'è del fiume giù nella valle, le cui gocce sorgive stillano da una qualche roccia che piange dentro una grotta profonda, così cadde il primo attimo della mia vita fra le tenebre di una remota dimora e non ne turbava il silenzio. Quando son prossime a sgravarsi, le nostre madri si appartano là da le spelonche e di fondo alle più selvagge, nel più fitto dell'ombra, partoriscono, e non levano il lamento, frutti silenziosi com'esse. (...) Dopo d'allora, ho allacciato intorno al busto dei centauri le braccia, e al corpo degli eroi, e al tronco delle querce; le mie mani hanno interrogato le rupi, le acque, le piante innumerevoli e le più sottili variazioni dell'aria; chè nelle chiuse notti quiete le levo in alto a coglierne i soffi e a cavarne segni d'augurio pel mio cammino (...). Fu rapido l'uso della mia giovinezza e pieno di agitazione. Vivevo di moto, e a' miei passi non conoscevo termine alcuno. Nell'orgoglio delle mie forze libere io vagavo, allargandomi d'ogni parte via per questi deserti (...). Signoreggiava i miei passi una inconstanza salvatica e cieca. A mezzo le corse più sfrenate, mi accadeva di troncare d'un tratto il galoppo come se mi fossi scontrato in una voragine, o in un dio ritto davanti a me (...). La giovinezza è simile alle verdeggianti foreste travagliate dai venti; squassa ella da ogni parte i ricchi doni della vita e un murmure profondo regna perenne nel suo fogliame (...). E così si conclude la mirabile traduzione: «Io declino nella vecchiezza pacato come il tramonto delle costellazioni. Serbo ancora tale una baldanza da giungere il sommo delle rupi dove m'indugio o a rimirar le nuvole selvagge e inquiete o a veder le Jadi piovose spuntare all'orizzonte, le Pleiadi o il grande Orione; ma ben m'accorgo ch'io decresco e rapidamente mi sciolgo come neve fluttuante sull'acque, e andrò fra breve a mescolarmi con i fiumi che scorrono nel vasto grembo della terra».

Abbiamo trascelto, qua e là, qualche brano per dimostrare (e l'attento lettore può togliere dallo scaffale il volume originale del De Guérin per un consolante confronto) la sensibilità poetica del Botta (tradurre, il vero tradurre, è un arduo «esercizio» in cui ha gran parte la nostra «musica» segreta: quella appunto che i soli poeti posseggono).

Nel poemetto *A la Musica* (1905), si possono cogliere alcuni principi della «poetica» che conduceva il Nostro verso la inquieta levità ed eleganza della *nuance*: il tentativo, insomma, di trasfondere nella «musica» soltanto la pura vibrazione del verbo, dandone piuttosto l'immagine fonica (cosa ben diversa dall'inerzia dell'eco) che non la densità e il peso corporeo e il volume e il colore («le vane e troppo dense parole»). — «... Simile a la notte è il tuo tempio d'ombra e di lumi, puro com'essa, e l'abita il mistero. — ... Musica, aprimi il tuo tempio e il tuo mistero. — In te Musica, vivono i ritmi e i numeri, e non già le vane e troppo dense parole! Tu parli al dio che sogna nel mio profondo cuore d'uomo. E lusinghevole e buona e bella, danzando e agitando i versicolori tuoi veli, tu vieni a me leggera per le vie dell'aria, quasi visibile quasi palpabile, e di odorate ghirlande inghirlandi l'anima mia. Oh labile ghirlande! Poi, ebbro, mi prendi per mano, soavemente; ed io ti seguo come un fanciullo fino al ciglio dell'abisso, o Musica, onde rombano le Vertigini... — Tu, Musica, tu sola, m'inizi al mistero infinito di tua sorella Morte, di quella che, una notte, verrà al mio letto con la sua chiara face, verrà muta e non vista, e trarrà l'anima mia vergine, la trarrà docile come un fanciulletto, là nei campi, fioriti di bianchi asfodeli, dell'eterno e musicale Silenzio!».

Gustavo Botta nacque a Milano il 25 gennaio 1880, morì nella sua villa di Ternate, nel Varesotto, il 27 ottobre 1948. Suo padre era di Bergamo; di Grenoble la madre.

Prominente, spaziata aveva la fronte, fermo lo sguardo sotto le forti sopracciglie: «figura non grande, ma tarchiata, come Flaubert a cui assomigliava» (C. Linati).

CARLO MARTINI

☆

SCRITTI

«*Fonti dannunziane*», «La Critica»: 20 luglio 1912 - 20 novembre 1913 - 20 gennaio 1914.

«*Alcuni scritti*» (a cura di Francesco Flora), ed. Ariel, Milano, 1952. [«Francesco Flora ha scelto il meglio delle sue poesie e prose e ne ha fatto un bel volume, premettendovi una puntuale e riguardosa prefazione esegetico-critica», C. Angelini - Questa «prefazione» è accolta nell'opera del Flora: *Scrittori italiani contemporanei*; v. bibliografia. Quando la vedova Botta mandò a Benedetto Croce questo volume, il filosofo le rispose con la seguente lettera: «Pregiatissima Signora, Le sono assai grato del dono del volume pubblicato postumo del valente Botta che io vedevo sempre nel venire a Milano intermediario l'amico Casati. Negli ultimi tempi non frequentò più la casa del Casati e così anch'io lo perdetti di vista. Ricordo che una volta, disperato di non intendere il Rimbaud, lo pregai di farmi una o due lezioni intorno a lui, ed egli accettò e fu premurosissimo nel rendermi quel favore. Ma debbo dire che rimasi nel dubbio di aver conosciuto in quell'occasione assai meglio il Botta che non l'autore delle *Illuminations*. La pubblicazione curata da Lei con l'aiuto dell'amico Flora ne fissa per noi l'immagine simpatica e seria insieme con la quale lo ricorderemo sempre. 30 ottobre 1952»].

CONTRIBUTO AD UNA BIBLIOGRAFIA SU GUSTAVO BOTTA

ANGELINI C.: *Poesia di Gustavo Botta*, «Saggi di Umanismo Cristiano», Pavia, marzo 1951. [8 poesie: «*Madrigale*» (1899) - «*Vignetta*» (1903) - «*Solitudine autunnale*» (1904) - «*Ora settembrina*» (1904) - «*Mattinata*» (1904) -

(continua a pag. 4)

LE CORRENTI DI PUNTA
NELLA SCULTURA ITALIANA ALLA BIENNALE

Dopo lo sguardo panoramico alle correnti di punta nella pittura italiana e alle sue figure più rappresentative, come appaiono alla XXVII Biennale di Venezia, riprendiamo il nostro esame della grande esposizione, puntualizzato e precisato attorno ai limiti indicati dalla situazione più avanzata e inquieta dell'arte contemporanea, occupandoci della scultura.

Il vente rinnovatore dello spirito moderno e delle nuove concezioni estetiche della prima metà del nostro secolo che, pur sgombrando decisamente il terreno della pittura italiana di tutti gli arbusti, la gramigna e i sassi rappresentati dagli equivoci e dai malintesi di una tradizione intesa in senso involutivo , ha, d'altra parte, sconvolto l'orizzonte, si che ci vorrà del tempo prima che ritorni il sereno sul paesaggio movimentato dell'arte; nella scultura, invece, pur soffiando con pari intensità, non ha rotto l'armonia e l'equilibrio formale e naturale che sono alla base di questa espressione plastica.

La scultura, nonostante il profondo lavoro trasfigurativo operato su di essa dal moderno razionalismo, che l'ha distaccata sempre più dal vero oggettivo, che ora nelle espressioni più libere e pure non appare neppure più come stimolo, è rimasta, tuttavia, nella realtà della natura in tutta la sua essenza materiale, in tutta la sua misura architettonica, con tutte le sue ragioni espressive.

La scultura ha riconquistato, con un colpo solo d'ala, il posto naturale che aveva perduto negli ultimi secoli, quando essa decadde ad espressione ornamentale, a sovrastruttura decorativa dell'architettura o fu intesa, erroneamente, come celebrazione plastica di persone o di fatti che si volevano tramandare ai posteri. La scultura, ridotta alla sua essenza plastica, è rientrata nella realtà del tempo, riconquistando il suo spazio naturale, come fu sempre nella sua funzione, anche se per raggiungere questo, è ritornata addirittura alla sua forma più primitiva e barbara, dalla quale ora dovrà ripartire per ripercorrere il cammino della storia con l'evoluzione del nuovo gusto.

La nuova scultura italiana alla Biennale di Venezia, a dire il vero, non è rappresentata esaurientemente e non suggerisce l'idea di un avanzamento da certe posizioni di partenza, che ormai minacciano di diventare fisse e comode per molti scultori, che, dopo aver coraggiosamente rotto con una tradizione e con il vero, prendendo quanto offriva loro la conquista della più avanzata plastica europea della prima metà del secolo, non sono riusciti ad andare avanti e a muovere un solo passo con i propri mezzi.

Vediamo ora, attraverso un rapido giro d'orizzonte, chi sono gli scultori italiani che, con le opere qui esposte, lascino intravvedere una possibilità di approfondimento e di raggiungimento nella plastica, pervenuta ormai ad una purezza e ad una essenzialità, oltre cui è difficile poter andare.

La prima personale che incontriamo è quella di Mirko. In quest'opera, l'abbandono della figura umana non ha significato rifiuto dell'umanità, come è avvenuto per tanti altri scultori, in quanto questo profondo sentimento è presente, come pensiero, come contenuto, come ragioni ideali in tutti i lavori di Mirko. Una umanità soggettivizzata in forme, in ritmi, in spazi che rispondono sempre ad un preciso disegno mentale. La figura umana si intuisce, si respira nello spazio per mezzo di un sottile gioco intellettuale, che ne ricostruisce gli elementi essenziali attraverso i suoi dati metafisici. Questo continuo sforzo intellettuale preme sulla forma, costringendola a concitazioni decorative che stanno fra il gusto cinese e quello persiano, che Mirko cerca di fondere con un senso surrealista, da cui scaturiscono immagini e significati tecnicamente esasperati.

Lucio Fontana, con la sua personale, ripropone l'angosciosa domanda e rinnova i dubbi di Arturo Martini sul destino della scultura. Ma se il Martini, pervenuto, attraverso il suo primitivismo culturale, ad un'alta espressione plastica, dalla quale non poteva derivare, almeno per lui, che la decadenza, quindi la fine, aveva anche il diritto di pensare, nel suo disperato pessimismo, che la scultura fosse ormai una *lingua morta*, Lucio Fontana, a dire il vero, non può avere alcuna ragione per assumere questo atteggiamento incredulo, in quanto egli, distruggendo e negando, ha avuto ben poco tempo per costruire qualcosa di sicuro.

Vediamo ora gli scultori invitati con tre opere o accettati con un'opera sola. Iniziamo con Alberto Viani, il nome di maggiore autorità in quest'ordine plastico. Qui egli ripete, senza per altro rinnovarli, i moduli ovoidali di una grammatica plastica essenziale che fu il primo a seguire in Italia, sull'esempio dei grandi scultori stranieri Arp, Moore ed altri.

Anche Salvatore appare sensualmente fermo attorno alla forma ovoidale, a cui egli riduce l'immagine della vita e della realtà. Su questo piano, con più o meno sensibili variazioni sintattiche, che nulla tolgono alla comune grammatica imperniata sulla plastica a tutto tondo e sulla purezza originale della forma, s'incontrano ancora Aldo Calò, di un gusto arcaico, Bruno De Toffoli, che costruisce nello spazio calcolati equilibri ovoidali, e Carmelo Cappello, il quale allarga la forma attorno ad una ragionata immagine figurativa che rompe ritmicamente per mezzo di ampi spazi in funzione di luci e con fughe astratte nell'aria.

Il contatto oggettivo con l'umanità e con la vita che, nonostante la potente trasfigurazione formale e la severa coscienza metafisica, permane spiritualmente nell'opera di questi scultori, è spezzato decisamente da un gruppo di altri scultori, i quali hanno dato alla plastica una forma e una sostanza profondamente meccaniche, con una sottile e intima adesione alle ragioni tecniche e materialistiche del nostro tempo.

È proprio attraverso questa interpretazione che la scultura assume, come conquista di uno spazio essenziale e precisione di elementi compositivi, la purezza della macchina, ed è in questo senso che l'Astrattismo, conquistata la sua più libera e autonoma espressione, riesce a raggiungere una funzione a sè stante in un ambiente di pura fantasia, senz'alcun apporto con la vita e con l'umanità, in una superiore realtà della mente.

Ecco Umberto Mastroianni con le sue pesanti e pungenti armature, Berto Lardera con le sue lamiere di rame e ferro in raro equilibrio plastico, Pietro Consagra con il suo senso acuto della forma, Nino Franchina che compone in astratto elementi e strutture di macchine, con ferro, bronzo e lamiere policrome, tesi, tutti, ad una propria e indipendente liberazione oggettiva di una particolare idea o di una determinata visione mentale; pensieri e fantasia portati direttamente sulla materia attraverso una precisa tecnica dialettica.

Sul confine fra astratto e figurativo, entro un piano puramente soggettivo, dove la realtà è intesa come memoria o come sentimento, in una posizione ancora espressionistica, troviamo Sandro Cherchi, il quale riduce la forma dell'uomo e della vita a piani, volumi, strutture, che solo il ricordo riunisce attorno ad un'immagine sfatta e barbara. Dopo questa distruzione plastica, che l'ha portato ad un'interpretazione primitiva del mondo, Cherchi dovrà pure iniziare una sua ricostruzione, servendosi della stessa cultura che l'ha portato a tale posizione.

Angelo Maine sembra percorso dalle stesse sensazioni, ma appiattisce ancor più le sue forme, mentre Lorenzo Garaventa chiude geometricamente le sue visioni.

Ricordiamo ancora Francesco Somaini con un cemento scavato di soluzioni cubiste, Vittorio Tavernari con tre riassuntive interpretazioni della *Madre* e Luigi Venturini, il quale ha una modellazione larga che ricorda i modi assiro egiziani.

ENOTRIO MASTROLONARDO

RENÉ MAGRITTE - La Memoria (1948)

PROCESSO
alla psicoanalisi

(continua da pagina 1)

suoi pensieri sui bambini, quali ad es. le affermazioni circa l'erotismo, la personalità orale ed anale, il timore della castrazione, sono fantasmagorici e totalmente assurdi. Pazzesca è poi l'idea del trattamento psicoanalitico profilatico del bambino « anche nel caso che non vi sia nessun segno di disturbo ».

La psicoanalisi è cosa talmente sballata che Freud è costretto a riconoscere che essa è spesso « un compito mai finito ». « Gli sforzi — egli scrive — per abolire repressioni e resistenze hanno come primo risultato di suscitare nuove resistenze »; in altre parole, il primo obbiettivo dell'analisi psichica è quello di procurare al paziente una nuova neurosi e, poi, di cercare di guarirla. « L'influenza della terapia psicoanalitica — scrive ancora Freud — è essenzialmente fondata sud *transfert*, cioè, sulla suggestione ». È per mezzo del *transfert* che il paziente riceverà una nuova neurosi acuta che lo psicoanalista cercherà di guarire, sostituendo una forma di malattia con un'altra. Ottenuto il *transfert* lo psicoanalista può dare al paziente qualsiasi interpretazione, anche la più assurda.

Poichè i complessi di Edipo, la paura della castrazione, le brame cannibalistiche e gli impulsi assassini di Freud sono divenuti sempre più oggetto di riso, per la maggioranza degli studiosi; si è sviluppata fra gli psicoanalisti la tendenza a lasciar da parte questi termini sostituendoli con quelli di soppressione, sublimazione, proiezione, ecc. La psicoanalisi gioca colle parole e fabbrica formule verbali che sembrano risposte ma non lo sono; crea l'illusione di una spiegazione dove non ve n'è alcuna: essa fa apparire strano ciò che è naturale. Anche se sottoposta a revisione essa è egualmente insana ed antiscientifica, come nella forma originale. Teoria e pratica psicoanalitica restano una monomania sessuale grossolana e fuori di ogni contatto con la realtà.

Le pretese di successo terapeutico sono state incredibilmente esagerate e sono assolutamente ingiustificate. Le statistiche stesse presentate non fanno molto effetto: i casi di insuccesso superano quelli favorevoli: i risultati non differiscono da quelli ottenuti con altri mezzi terapeutici. Nella stessa America gli psicoanalisti si stanno accostando ad una terapia che è più a contatto della realtà di quella della psicoanalisi ortodossa.

La psicoanalisi risulta non solo una perdita di tempo e di denaro ma un modo complicato e conturbante di fare ciò che altri metodi di cura fanno, almeno, altrettanto bene. Il problema che si cela sotto ogni malattia mentale è sempre il medesimo e la guarigione avviene attraverso l'apprendimento di salutari relazioni personali attuali e non frugando fra le frustazioni emozionali del passato. In tutte le forme nelle quali si presenta, la psicoanalisi non porta altro che confusione negli sforzi della psicoterapia per arrivare a una scienza del comportamento umano: il suo valore reale e proprio ai fini della psicologia è semplicemente nullo.

Se il Sorikin ha detto abbastanza caritatevolmente che « ciò che vi è di ragionevole e sano nella teoria di Freud è molto vecchio, e ciò che vi è di nuovo è molto dubbio » il Salter dimostra che ciò che vi è di nuovo è falso e assurdo.

Il volume, che la sorridente ironia dell'esposizione rende di gradita lettura, merita l'attenzione delle persone colte, desiderose di avere un'idea corretta della natura e del valore della psicoanalisi; non solo per la scrupolosa oggettività nell'esposizione delle dottrine freudiane, ma perchè la critica spietata del Salter si ispira ed è fondata sui principi della sana psicologia umana.

ULISSE PUCCI

◆ *Georges Simenon impiega undici giorni a scrivere i suoi famosi romanzi: impiegherebbe qualche giorno di meno, se sua moglie non gli facesse « perdere del tempo ». Non legge mai romanzi: « Je lis tous les soirs des mémoires, jamais de romans ». Suo svago preferito: « tripoter les fleurs, les légumes, les poissons ».*

"IL MALGOVERNO,,
DI ERNESTO ROSSI

E' demagogico il titolo? o forse semplicemente nato come omaggio spirituale a *Il Buongoverno* di L. Einaudi; e, con tutta la demagogia che potrebbe essergli imputata, assai meno grave e imperfettamente indicativo della terribile materia contenuta nel libro. *Malebolge*, diremmo: « ... ruffian, baratti e simili lordure »; o *Malavita*, perchè, in effetti, il Rossi è andato ben oltre l'accertamento di una insipienza o di una corruzione governativa storicamente riferita al presente od al recente passato: egli investe la mancanza di moralità nella vita sociale e pubblica di tutto un popolo, si direbbe, da sempre. Si perde infatti nella notte dei tempi l'origine di una disposizione mentale che potrebbe dar luogo a speciose indagini pseudostoriche. Dai compromessi del Risorgimento, alle dominazioni straniere, all'amoralità rinascimentale, allo sfaldarsi dell'eticità medievale, all'irresponsabilità collettiva del regime feudale, alla corruzione dell'impero romano, e finalmente alla caduta della libertà e della repubblica (e chi più *ne* ha più ne metta, ma più oltre non ci sembra possibile andare), sarebbe vana fatica tentar di risalire ad un *terminus post quem*. Ma comunque si sposti, o qualunque risulti, apparenza o sostanza, l'atto di nascita, è un problema di *furberia*, inteso al modo che il Rossi perfettamente illustra con un aneddoto esemplare (v. Prefazione: gli arabi e la longarina). *Furbi* sono coloro, due su tre, che vivono alle spalle degli altri: « grattacartoffie, controllori, intermediari, procacciatori, azzeccagarbugli, monache, frati, militari, grandi baroni ».

Adagio! (e si prega di credere che non ci siamo impuntati dinanzi a quelle *monache* ed a quei *frati*): come spesso accade, l'esemplificazione mostra la corda. La facile critica di realtà ingrate si rivela inutile e addirittura ingiusta quando implica la doverosa ma tanto difficile rappresentazione delle cose « come dovrebbono essere ». « Come sono » lo sanno tutti: il Rossi, meglio di molti altri; e gli diamo atto che la sua fiera, costante denunzia, è uno dei tipici e più nobili aspetti della democrazia riconquistata. Se un accusatore pari suo non esistesse, bisognerebbe inventarlo, e magari parecchi come lui (che non sarebbe facile, sia quanto a coraggio, sia quanto a dottrina e rigore documentario).

Ma uno scrittore liberale saprà come noi che non basta il senso morale a raddrizzar le gambe alla storia: giacchè di storia si tratta, che non è storia esclusivamente italiana, ma storia d'Europa, come dire del mondo, e dei suoi prodotti, effetti, depositi, concrezioni, storia e fisiologia, come diremo in breve, o fisiologia della storia. Tal definizione ci consentirebbe di affermar subito l'amoralità della storia (come della fisiologia), se ci bastasse accertare l'errore machiavellico, tanto caro ai liberali, che la politica, e non invece la storia prodotto di essa, sia amorale. Ma dovremmo complicare il discorso, tentando di dimostrare che la storia è prodotto amorale della politica, soltanto quando questa è indegna di produrre quella. Ci soccorrerà meglio la fisiologia, se accerteremo l'inadeguatezza degli interventi umani nel compimento delle funzioni destinate a far si che tutta una collettività viva, con un certo margine di sicurezza, nel suo ambiente storico geografico: ambiente, cioè, che in qualunque momento storico è il prodotto di un'evoluzione di mezzi di vita strappati ad una data terra in un certo tempo.

Si veda, sempre nella prefazione del Rossi, il tentativo citato di esemplificare per categorie. Chi sentirebbe il bisogno di costringerci a dimostrare che si tratta di inequivocabili prodotti della storia italiana ed europea, classificati con disprezzo, più che studiati con la pietà che meritano, per essere, anch'essi, « i furbi », vittime come tutti gli altri? Nè ci sarà bisogno di molte parole per convincere il lettore desideroso di approfondimenti, che la moralità pubblica italiana non può esser rifatta dal basso, dalla base vastissima dei « furbi », con il ridurre alla ragione ed alla regola quelle miriadi di persone che possono vivere soltanto se violano le leggi a cui s'ispira lo sdegno dei Rossi. Sdegno sacrosanto e sacrosante denunzie, che tuttavia, per loro natura e destinazione, hanno un senso soltanto là dove sia veramente l'Uomo. Applicheremmo il medesimo argomentare a proposito degli animali di mare e di terra che si mangiano tra di loro? E lo stesso Machiavelli, con tutta la sua riconoscuitissima scienza dell'uomo, trovava di meglio che additarci ad esempio *volpi* e *leoni*?

Di questi giorni si legge che illustri americani hanno sentenziato esser la nostra miseria, e l'alto costo della vita, prodotto degli infiniti passaggi che il bene di consumo compie per giungere dal produttore al consumatore: ed è vero. Ma come vivrebbero tutti gli intermediari se così non fosse? Ci si può illudere che spetti ad essi, o che possano essi, da soli, trovar altro mezzo che li sfami, o reddito equivalente?

Ci sembra che da tutto ciò consegua la necessità di strappare all'ambiente storico-geografico il massimo reddito godibile dalla collettività, e possibilmente un reddito che sia sufficiente a tutti, pena l'inutilità dello sdegno e l'inapplicabilità della legge morale che vale per l'uomo, non per la bestia unicamente impegnata ad assicurarsi di che vivere. Ma questa necessità non può essere perseguita dai singoli: è compito e dovere delle Guide, cioè dei Governi; ed è sempre più chiaro che non si tratta del solo governo italiano, se pur si tratti della sola Italia, perché oggi la fame di un italiano può appetire il sovrappiù prodotto in Australia, e nessun popolo dovrebbe egoisticamente pretendere a troppo larghi margini di sicurezza, quando ci sono altri popoli che non hanno il minimo necessario.

Allora Ernesto Rossi ha ragione d'intitolare il suo libro « Malgoverno »? Appunto, come volevamo dimostrare fingendo di non esser d'accordo sulle prime apparenze di tante sue affermazioni, che sappiamo benissimo quanto suonino offensive e parziali a lettori impastoiati da interessi di categoria; mentre, a leggere attentamente nella grandiosa accusa del Rossi, non ci si può augurare altra via di uscita che un altrettanto grandioso piano di governo mondiale che, con i fatti, dimostri l'improduttività della *furberia* rispetto al lavoro ben organizzato ed effettivamente diretto a generare beni.

Naturalmente, si può cominciare dalle piccole mete, diciamo casalinghe, additate dal Rossi, ma sarebbe sciocco opporre l'eticità spiritualistica dell'uomo superiore a quella spicciola, bruta, universalmente comprensibile, che il comunismo pospone all'idea della sicurezza economica, privo della quale l'uomo è ancora una belva: volpe o leone, volpi noi, secondo il nostro modificato genio nazionale, leoni gli altri, ma bestie tutti. Questo è anche il senso che noi ricaviamo dai nostri testi più sacri, senza scomodare Marx e i suoi seguaci, se è vero che cinquecento anni fa, nel parafrasar parole già allora antichissime, Dante, chiosatore del Paternostro, ammoniva che senza il pane quotidiano « a retro va chi più di gir s'affanna ».

Duole che, nel discorrere di un libro così concreto, si sbocchi ad una sorta di retorica lontana dal tono e dall'essenza di esso; ma è anche vero che, senza un trasferimento in sfera più alta, dei minuti anatemi scagliati dal Rossi (quasi 50 capitoli ed altrettante invettive), c'è il pericolo di prender questo terribile documento per un esercizio scandalistico volto a screditare la democrazia e gli Italiani, mentre deve essere inteso come un *dossier*, appena appena sufficiente perché un GOVERNO (secondo noi supernazionale, ma niente di male se si tentasse di cominciare nell'ambito della nazione) cominci finalmente a prevenire le cause, invece di applicarsi a reprimere.

In mancanza di questa azione, con o senza le denunzie dei moralizzatori, ogni popolo continuerà ad affinare il proprio senso dell'emergenza quotidiana, diverso da latitudine a latitudine, dalla violenza prussiana alla furberiola greculo-mediterranea: e, quel che è peggio, continuerà ad attuare le proprie caratteristiche come un'opera d'arte, mettendovi il meglio di se stesso.

ORAZIO SALVATORI

ERNESTO ROSSI, *Il malgoverno*. Bari, Laterza.

"LA DANTE,,

◆ Il 31 ottobre c.a. si è riunito a Roma il Consiglio Centrale della « Dante Alighieri » sotto la presidenza del Vice-Presidente prof. Vincenzo Arangio-Ruiz. Ha avuto luogo una discussione assai approfondita su vari aspetti dell'attività del Sodalizio e sono stati presi alcuni provvedimenti per intensificare tale attività, soprattutto per la difesa della cultura e della lingua italiana nella Venezia Giulia. E' stata pure decisa la creazione di una apposita Commissione di Consiglieri Centrali per l'incremento dell'attività sociale. Il Consiglio, inoltre, facendosi interprete delle proteste di alcuni Comitati della « Dante », ha fatto presente al Ministero del Tesoro l'opportunità che venga risparmiata alla Divina Commedia la illustrazione del pittore Salvatore Dali, che ha sollevato in Italia tanti dissensi.

ALL'ESTERO

◆ Il 29 ottobre è stata inaugurata nel Museo di *Copenaghen* una Mostra di disegni romani del Thorwaldsen. Sull'importanza di questa Mostra, organizzata dalla « Dante » locale, ha tenuto un discorso il Ministro d'Italia, conte Soardi.

◆ La « Dante » di *Helsinki* ha commemorato Angelo Poliziano con una conferenza del prof. Tauno Nurmela dell'Università di Turku. La manifestazione si è chiusa con un concerto di musica classica italiana.

◆ Sotto la presidenza del prof. J. H. Grandsen si è costituito a *Hong Kong* un Comitato della « Dante », che inizierà la sua attività culturale nel mese di gennaio 1955.

◆ Il XX anniversario della fondazione della « Dante » di *Lund-Malmö* è stato celebrato nel Castello di Malmöhus con l'intervento di personalità consolari italiane e di vari rappresentanti del mondo culturale svedese. La manifestazione, aperta con una relazione del dott. Dan Gravik sull'opera del Sodalizio nel mondo, si è svolta con l'esecuzione di un concerto di musica classica italiana e con la recita della commedia « La Patente » di Luigi Pirandello. Successivamente, durante un simposio organizzato in onore degli intervenuti, sono stati pronunciati numerosi brindisi auspicanti un maggiore sviluppo delle relazioni culturali italo-svedesi. Per l'occasione sono stati venduti all'asta numerosi oggetti artistici in favore degli alluvionati del salernitano.

◆ Il Comitato di *Linz* ha organizzato vari corsi di lingua italiana con la partecipazione di 500 alunni. Recentemente, il prof. Alberto Maria Ghisalberti, dell'Università di Roma, ha tenuto per la « Dante » locale una conferenza su « Giacomo Casanova, eroe dell'avventura ».

◆ Negli ultimi mesi la « Dante » di *Montreal* (Canadà) ha organizzato le seguenti manifestazioni: una conferenza sul libro « Don Camillo » di Guareschi, tenuta dal giornalista Mario Duliani; varie serate di conversazione italiana; proiezione di film turistici italiani; un concerto; una lettura di poesie italiane e una conferenza su alcuni capolavori del Tiziano, tenuta dal pittore Brandigi.

IN ITALIA

◆ Per l'inaugurazione del Monumento a Pinocchio, tenuta ad *Ancona* con la partecipazione entusiastica della cittadinanza, la « Dante » locale ha distribuito 100 libri-premio della celebre creazione di Collodi e 17 premi in denaro agli alunni delle scuole elementari partecipanti alla gara d'italiano indetta dal Comitato. Sempre a cura della « Dante » hanno avuto luogo numerose conferenze sulla letteratura italiana e importanti dibattiti sui problemi della scuola.

Gustavo Botta

(continua da pagina 2)

« *Intermezzo lunare* » (1904) - « *Alla luna* » (1904) - « *Meditazione* » (1944). Molto amico di Marinetti: « ma i suoi gusti erano altri: gusto di solitudine e silenzio, come uomo; gusto di purezza di lingua e di stile, come scrittore (...). Idealmente è il continuatore di quella tradizione che nei primi decenni del secolo in alta Lombardia contava Carlo Dossi e Gian Piero Lucini: e, un po' dopo, Carlo Linati. Ma forse questo si dice più per ragioni di affinità geografica che non per somiglianza d'anima o risultati d'arte »].

— *Alcuni scritti di Botta*, « Saggi di Umanismo Cristiano », Pavia, dicembre 1952.

— *Gustavo Botta*, « Gazzetta del Popolo », Torino, 18 gennaio 1953. [« Il suo vero dono, quello segretamente custodito, era di far poesia ». - « La più bella cosa che possiamo dire di lui, credo sia questa: Botta fu quel che si dice un vero artista, che amò lavorare "per bellezza" più che per impegno, difendendosi istintivamente dal pericolo di cadere nel mestiere »].

— *Due comaschi nella Milano letteraria*, « La Provincia », Como, 22 gennaio 1953. (Carlo Linati e Gustavo Botta).

— *Lettere inedite di Ercole Luigi Morselli a Gustavo Botta*, « Saggi di Umanismo Cristiano », marzo 1953. [7 lettere, con breve presentazione e una nota di Cesare Angelini; che volle pubblicare queste lettere « persuasi che anche lettere degli amici, anche se biglietti di pure notizie, se possano aiutare e aumentare la conoscenza, rivelando taluni aspetti della sua persona e dell'animo. Interessa, per esempio, vedere quanto il Botta era sollecito nell'aiutare l'amico a trovarsi un editore; lui, così restio a far passi per sè ». Le lettere hanno, rispettivamente, le seguenti date: 28 giugno 1906 - 2 luglio 1906 - 16 luglio 1906 - 6 agosto 1906 - agosto 1906 - 1° giugno 1907 - 18 dicembre 1908].

BINAGHI F.: *Alcuni scritti di Gustavo Botta*, « La Provincia Pavese », 21 maggio 1954.

BOINE G.: *Lettere a Gustavo Botta*, « Letterature Moderne », Milano, dicembre 1950. [20 lettere brevemente annotate da Francesco Flora. - « Illuminano il temperamento e il pensiero dell'autore, e il suo colloquio con la cultura del tempo ». - « Queste lettere, a parte il valore di documento, mostrano che schietta e impegnante natura fosse il Botta, e quanto reale travaglio fosse nel suo animo di moralista religioso ed eretico »: F. Flora].

BORGESE L.: v. *Polignoto*.

BUZZI P.: *Gustavo Botta*, « Poema dei quarant'anni », ed. « Poesia », Milano. [« Fiuta — col genio del bracco che adori, — o gran cacciatore lombardo, — la selvaggina letteraria e abbaia — e mordi, mostro della cultura, — con la dentata sapiente, — il trucco dell'Arte — dovunque traspaia — in questa età d'idolatri iconoclasti. — Onoro il tuo inedito d'opere perfette. Trema — questo mio polso grafomane sulle carte — pensando — che de' tuoi occhi diabolici le giudicherai. — Trema di te solo, in vita, — e un poco di tal paura s'è perfetto. — Rude, profondo, ironico, sentimentale, — superbo, maligno, atletico, bonario, — scantoni per le strade degli Sforza e dei Visconti — col passo del Vescovo e del macchinista insieme »]. *Arpa nella memoria*, « Rinascita Artistica », Napoli, marzo 1950. [Ricordo di Carlo Linati e di Gustavo Botta « Il segno che (il Botta) lasciò nella stretta cerchia degli ingegni avidi e gelosi delle cose belle, si appalesa incancellabile »].

CHIARA P.: *Alcuni scritti di Gustavo Botta*, « L'Italia », Milano, 14 gennaio 1953.

FAUSTUS: *Gustavo Botta*, « *La Martinella di Milano* », novembre 1949.

FLORA F.: *Gustavo Botta*, in « Scrittori Italiani Contemporanei », Pisa, Nistri Lischi, 1952. [« Parecchi letterati della sua generazione, che è su per giù quella degli scrittori della *Voce* fiorentina e dei primi futuristi lombardi, lo ebbero in grande stima. Ne apprezzò costantemente l'ingegno Benedetto Croce » - « Gustavo Botta tra letterati e artisti recò una sua socratica conversazione, la cui virtù autorevolmente influì ed ebbe impronta negli strati delle più attive manifestazioni di letterati e di artisti, principalmente nella capitale lombarda » - Botta « cercava l'assoluto: e se l'assoluto dev'esser colto proprio nel particolare, quando la coscienza umana consuona con l'universo, è certo che quel ritegno fu di ben alta sostanza come nei succubi di magnanimi miraggi » - « Poeta, traduttore, critico di poesia e d'arte, Gustavo Botta, quando i suoi scritti saranno meglio conosciuti, prenderà il suo legittimo posto nel racconto di quelle vicende letterarie ed artistiche in cui il primo Novecento, la cui eredità ci è trasmessa, presenti e sofferse il suo difficile destino »].

LINATI C.: *Tremava il fondatore del futurismo*, « Corriere d'Informazione », Milano, 10-11 dicembre 1948. [Di pochi il Marinetti temeva il giudizio quanto di Gustavo Botta, rigido custode della tradizione e inesorabile purista. Botta « merita oggi di esser ricordato come uno dei nostri più raffinati studiosi di lingua e di stile ». Ricorda il B. nel suo appartamento milanese di viale Bianca Maria, e nei giorni inquieti del futurismo. « Marinetti ebbe sempre gran stima e un riverenziale timore per Gustavo Botta, per il suo gusto finissimo, e lo consolava, lo lodava, ne temeva le terribili critiche » - « Un esempio di purezza adamantina che non troviamo più nel campo delle nostre lettere »].

LUCINI G. P.: *Il verso libero*, Milano, 1908. — *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, 1911. [Gustavo Botta: « Umanista di garbo libero e schietto »].

MORINI M.: *Mise a tacere Gide l'erudito poeta lombardo*, « Libertà », Piacenza, 20 febb. 1954. [« Figura di tipo dossiano, cinta del proprio riserbo che nascondeva una tormentante ricerca di perfezione ». - « Certe cose sapeva intenderle alla maniera di Montaigne e di Voltaire. Quando seppe, ad esempio, che Marinetti stava traducendo la *Germania* di Tacito, subì, sulle prime, un urto di sorpresa. Ma poi s'espresse subito: « Può farlo: è il sintetismo dei suoi manifesti che lo esige e lo giustifica »].

PASTONCHI F.: *Tra la « Scala » e il Naviglio*, « Corriere della Sera », 21 agosto 1952.

— *Patria e Mondo* (Antologia per la Scuola Media), Fratelli Fabbri, Milano 1954. [Riporta, con fini osservazioni e commenti: *Ora settembrina* e *L'ubriaco e la luna*].

POLIGNOTO (Leonardo Borgese): *La pittura italiana non finisce nel Settecento*, « Corriere d'Informazione », Milano, 27-28 settembre 1952. [Accenna al Botta come critico d'arte. Gustavo Botta « raccontava a proposito di Giovanni Carnovali, detto il Piccio, che un illustre critico straniero avendone visto alcuni dipinti esclamasse: « *Mais c'est merveilleux! Mais ça vaut bien un Fragonard! Dommage seulement qu'il s'agit d'un italien du dixneuvième siècle, et ça ne nous interesse pas...* »].

SQUARCIA F.: *Gustavo Botta parigino di Lombardia*, « Giovedì », 4 dicembre 1952. [« Niente di più gustoso e rasserenante che veder rispuntare dal mondo di ieri un viso dimenticato o sacrificato, poterne toccare i connotati e aprirci all'incanto di una conoscenza nuova » - « Natura signorilmente discreta per quanto concerne la esposizione di sè, ma ricca di umore critico, di cultura e di sottili rapporti e relazioni ». Sulle pagine raccolte dal Flora (*Alcuni scritti*) nota « contemporanee esperienze di scrittori europei così come di pittori lombardi, da Ranzoni a Tosi, e morbidezze musicali di decadenti ». - « Nonostante tutto, un uomo. Sì che a libro chiuso restano nella mente le parole dedicate dal Botta a Emilio Gola, dove è chiaro che egli non dipinge il commemorato ma se stesso: « Nelle sue consuetudini non era agevole intenderlo bene: per quel delicato ritegno a parlar di sè e a mostrarsi tutto quale era, che è una virtù frequente nei nobili e vorrei che fosse un esempio profittevole agli altri. *Mostrarsi tutto qual'era*: ecco un pudore che, con le arie che tirano, appare davvero come connotato d'un gentiluomo del tempo perduto ». Anche questa sua frase sul Gola può essere riferita a lui stesso: « Delle formole diffidò sempre: erano facili quanto vuote; e non credeva punto ai miracoli, sempre di là da venire, dei nuovi imbonitori, illusi anch'essi talvolta: nella gran fiera del mondo i troppi programmi agitati al vento della pubblicità europea ebbe sempre quali fatui perditempi e giuochi vani ». Ancora: « Come potrebbe l'artista vero acquietarsi in una formola, se impegna tutto se stesso nell'opera sua? »].

SIMONI R.: *Gustavo Botta e la sua collezione*, « Corriere della Sera », 3 aprile 1934. [« Quasi appartato entro l'ordine silenzioso e operoso della sua vita, Gustavo Botta, ai più animosi movimenti letterari e critici del tempo nostro, ha partecipato con un singolare e delicatissimo spirito d'iniziativa, con una specie di stimolante insegnamento, ch'è di coraggio e insieme di saggezza, di sincerità e di disciplina, d'illuminazione e di ricerca ». Simoni parla della collezione di quadri del Botta: « opere insigni »: « ci sono capolavori radiosi del Canaletto, del Tiepolo, del Guardi, del Magnasco, e del Cremona, del Piccio, del Ranzoni, del Gignous, scelti, come ha sempre fatto il Botta, tra i più veramente e intimamente rappresentativi » - Tutti questi quadri che, si può dire, fanno parte della vita del suo pensiero, e rappresentano preziosamente la sua personalità di critico e di collezionista, ora si staccano da Gustavo Botta. Si staccano materialmente; ma non solo la loro bellezza resta nel suo ricordo, ma il segreto di questa bellezza è una sua proprietà intellettuale, che ha aggiunto elementi di vita e di certezza alla dominata ricchezza del suo ingegno. Ora egli con una nuova esperienza, con la severa pena di questa volontaria rinuncia, potrà uscire dal silenzio lungo, nel quale si chiuse per amore di perfezione, e potrà darci quanto, per anni e anni, ha composto e rielaborato, di poesia, di critico e d'arte letteraria, di erudizione, di fantasia, di pensiero che riflettono tutti gli aspetti luminosi del suo ingegno »].

V E T R I N E T T A

NICCOLÒ SIGILLINO, *Informazione sulla critica letteraria di questo secolo con riguardo alla polemica ed ai fatti culturali.* " Il sentiero dell'arte „ Padova.

Informazione sarà detto per modestia: perchè il tono è, decisamente, ipercritico (detto senza ironia, nel senso di critica della critica). Solo qualche titolo di opere, spesso tra parentesi, e una sola data, quella della morte di G. B. Corniani: questa è l'informazione. Ma quella data (1829) è sbagliata; sta per 1813. Lasciamo dunque l'informazione, e guardiamo alla ipercritica.

Qualche nota azzeccata (sulla faziosità del Croce, sul « grammaticismo jeratico e sillabato » del De Robertis, sui limiti del Galletti o del Pancrazi o del Momigliano « più adusato al godimento della cosa poetica che al suo possesso critico ») non manca.

Molte altre affermazioni non convincono: proprio il Corniani sarebbe il « predecessore » per antonomasia del Croce? E se il Flora « non ha conseguito un discorso omogeneo e ritmico... perchè gli è mancata la chiave di volta », come si può definire « l'unico che meriti lode » dopo il De Sanctis? E perchè rimproverare al Russo « l'atrocissimo silenzio sul Bontempelli » quando la nuova edizione dei *Narratori* gli dedica le pagg. 298-300?

Una singolare spia del difetto di informazione di prima mano è nella contrazione del nome del Bulferetti, che diventa (tanto nel testo che nell'indice dei nomi) Burfetti. Anche di seconda mano, comunque, sarebbe stato facile acquisire una certa conoscenza della reale portata ed operosità della maggior parte dei critici elencati dal Sigillino, e di quelli addirittura dimenticati (tra i quali Natali, Pasini, Catalano, Villaroel, Grabher, Branca, Pellegrini, Macchia, Navarria, Bonora, Mannino, Maier, ecc. ecc.).

L'espressione, infine, è tutt'altro che limpida e perspicua. A parte un *sentboviane*, che avrà fatto fremere i resti del Sainte-Beuve, non si comprende nè lo « spiritualismo federativo » del Farinelli, nè il carduccianesimo del Russo come ricettacolo di « sospette intemperanze e ingenui corollari egotistici ». Incertezza di stile e di pensiero, che lascia però travedere varie e notevoli possibilità di recupero.

GINO RAYA

FRANCESCO BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*. Olschki, Firenze.

Tema di molto impegno questo svolto da Francesco Branciforti, e davvero, come annota il Casella in prefazione, lavoro serio e meditativo. Con quanta diligenza infatti egli abbia ricollazionato tutta la tradizione manoscritta del Cigala, affrontato il problema della reciproca relazione dei codici, le attribuzioni dei testi, l'ordinamento delle canzoni, studiato i motivi poetici e indicato il significato che il canzoniere cigaliano assume nella Tradizione della lirica Trovadorica, vedrà il lettore. Qui preme rilevare che il Branciforti si è sforzato di fissare e chiarire la sua interpretazione del testo, in modo che anche la traduzione servisse come valido contributo alla edizione critica delle rime, e vi è riuscito ottimamente.

Il volume fa parte della Biblioteca dell'« Archivum Romanicum » fondata da Giulio Bertoni.

RENZO FRATTAROLO

M. BOURKE-WHITE, *L'India a metà strada*. Bompiani, Milano.

Questo libro della Bourke-White si inserisce autorevolmente nella letteratura contemporanea a sfondo sociale come un nuovo documento di quel vasto moto spirituale, politico, economico che viene assai spesso definito come il « risveglio della civiltà orientale ».

L'India epica e favolosa che abbiamo imparato a conoscere attraverso i romanzi del Kipling, rivive qui rinnovata e lievitata tutta da improvvisi fermenti di progresso che germogliano sempre più rigogliosi sul vivo tronco di una antica tradizione.

Un'êra nuova è sorta per il popolo indiano che a gran passi si incammina sulla via della civiltà, pur attraverso alle inevitabili crisi interiori. Ogni aspetto di questo interessante sviluppo viene dall'A. abilmente sottolineato con una prosa giornalistica sì, ma notevolmente limpida e descrittiva.

Questo profondo travaglio del popolo indiano che dopo secoli di indolenza assume oggi, di fronte al mondo, le proprie responsabilità e, per la prima volta nella sua storia, comincia a chiedersi « cosa dovrebbe fare » e non « cosa dovrebbe essere », viene avvolto dall'A. dal fascino misterioso dell'epopea, mediante le descrizioni di una stessa enorme folla di milioni d'esseri umani, che si accalca e si sospinge pervasa dall'esultanza, come avviene agli ispirati discorsi di Gandhi, o turbata dalla sciagura allorchè è costretta, per le insanabili discordie di religione, ad abbandonare in lunga penosa carovana l'India induista per rifugiarsi nel Pakistan mussulmano.

Ma il problema centrale del libro è quello sociale: è il primo problema di un popolo che si libera dopo secoli di schiavitù dai vincoli del feudalesimo; esso presenta perciò ampio campo all'indagine penetrante della scrittrice. Il libro si chiude con la descrizione della marea umana che segue i funerali del Mahatma. È sempre l'India favolosa che rivive in quest'ultima scena in particolare, come in tutto il libro in generale: è l'India ricca di uomini e di problemi che, finalmente cosciente dei propri diritti e ancor più dei propri doveri, si è risvegliata dal sonno e si è messa in cammino.

Metà della strada è stata percorsa, ma la meta è ancora lontana.

MASSIMO PACI

BRUCE MARSHALL, *Il capriccio dei gatti*. Longanesi, Milano.

Bruce Marshall, lo scrittore più simpatico e agrodolce del sec. XX, questa volta ha voluto sorprenderci con un libro squisito e straordinario: 150 pagine dedicate ai suoi gatti, scritte con quel garbo frizzante e con quel suo *humour* ormai noti ai lettori dei suoi romanzi.

Dopo « Brehm - Il mondo degli animali » di Ludwig Koch-Isenburg (Ed. Mediterranée), « Animali sacri e profani » di Gianna Manzini (Ed. Casini), « Animali nell'arte » (Ist. Geog. De Agostini), questo « Thoughts of My Cats » veramente è un frutto dei più gustosi per il sapore, il sugo della sua prosa agile, disinvolta, zampillante, che sta per traboccare, ma sempre vigile e spedita. Non eccessivamente pepata, fila via su una nota scanzonata e pur incisiva; a volte ti fa meditare più d'un trattato di filosofia, a volte ti rimprovera d'essere un mascalzone.

A pagina 35: « Se è sentimentale l'essere convinti che gli animali possono provare dolore, allora io sono un sentimentale. Ma il sentimento non è sentimentalismo e ho notato che quelli che abbandonano i gatti a morire di fame sono i *goinfres*, gli avidi, i mascalzoni, che tradirono la Francia nel 1940, e che hanno tutta l'aria di volerla nuovamente mandare in rovina. Gli *affreux bourgeois* sono raramente pietosi ».

A pagina 56: « Suppongo che molti diano ben poca importanza alla morte di un gattino in un mondo in cui più di centoquarantamila uomini e donne muoiono ogni giorno. Ma la cosa più importante da ricordare circa la morte di uomini e di animali è che ognuno di essi muore "solo" ».

Sia che i suoi gatti siano nove, e cioè diciotto piccole pupille con cui misurare il sole, e diciotto grandi pupille con cui misurare la notte; sia che visiti la Spagna dove gli asini vengono sottoposti a un lavoro eccessivo, B. Marshall di tutto ciò che vede e tocca sa dare sempre un ritratto vivissimo e arguto, pieno di brio e di luce.

MARIO ORTOLANI

ARRIGO BUGIANI, *L'altalena degli adulti*. Roma, De Luca.

Arrigo Bugiani ha scritto 14 bellissimi racconti. Molto umani. Con qualche lieve palpito « surrealista »: tanto da sottolineare che l'uomo ha bisogno, qualche volta, di guardare oltre l'apparenza degli « oggetti » terrestri, oltre la fallacia degli umani sentimenti, per posare il cuore nella patria del cielo: nel ritmo dell'eternità.

Sottolineo in modo particolare questi racconti: *Il giroscopio*, *Traduzioni di carcerati*, *Le predizioni*.

Il caro Bugiani sa scrivere con fresca immediatezza, con suggestiva economia di parole. Nell'umanissimo racconto *Traduzioni di carcerati* gli basta un semplicissimo (essenzialissimo) dialogo per darci il colore della situazione, la mesta simpatia per l'uomo momentaneamente allontanato dalla luce. — « Il carcerato Enrico disse: — I nomi, Dite i nomi, Diteli perchè ci si possa riconoscere. — Disse ancora: — Di me sapete che mi chiamo Enrico. — Risposero tutti con dignità e sussiego: — Io, Claudio. — Io, Fedele. — Tranquillo. — Serafino. — Natale. — Tacito. Io, Fortunato ».

CARLO MARTINI

INTRODUZIONE all'"Adolphe„ di Constant

3.

Diversa ma non meno precisa nell'*Adolphe* l'incrinata pena di quell'episodio iniziale, quale si raccoglie senza lacrime nel commento del protagonista: « Cet événement m'avait rempli d'un sentiment d'incertitude sur la destinée, et d'une rêverie vague qui ne m'abandonait pas (...). Je trouvais qu'aucun but ne valait la peine d'aucun effort »; assorto distacco, che approfondiscono anzichè distrarlo o smentirlo le considerazioni che seguono a proposito dell'affievolirsi in Adolphe di codesto senso della vanità di tutto, proprio quando il passare degli anni più lo comprova: « Serait-ce parce qu'il y a dans l'espérance quelque chose de douteux, et que, lorsqu'elle se retire de la carrière de l'homme, cette carrière prend un caractère plus sévère, mais plus positif? » (cap. I, par. V). Dove, nell'osservazione interrogativa da cui sembra illuminarsi il paragrafo, il senso poetico non cade sul coraggioso conforto di quel « caractère plus positif », davanti al quale come nuvola sciocca si disperda la giovanile speranza non si sa di che, cade con pallido scoramento su quanto v'è di « douteux » nella speranza finchè dura e illude, di amaro ciò nonostante « lorsqu'elle se retire de la carrière de l'homme ».

Inutile sottolineare come l'esangue angoscia si attua nella favola dei rapporti, meno e più che affettivi, che legano Adolphe all'amante; e quanto sia lineare e coerente, fino al grafico di se medesima, la parabola psicologica che è la struttura interna della struttura esterna del romanzo: parabola dell'oscillante giuoco in cui si consuma da capo a fine l'ansiosa brama del protagonista, quasi ragazzo viziato, sùbito spenta quand'è sicuro di possedere, per sùbito, al primo dubbio, rinnovarsi l'ansia e la brama. L'intrigo esterno, cominciando dall'imperterrita dedizione e fedeltà alla donna, e via via quanto ella fa e quanto le càpita, e gl'interventi dei terzi, tutto serve attentissimamente a crescere la responsabilità di Adolphe verso di lei, crescendo di pari passo la sua pietosa e impazientita insufficienza a sentire come sa che dovrebbe; serve cioè a lasciarlo sempre solo di fronte al *punctum dolens* della sua anima; cioè infine serve a ricreare, ogni volta più stringente e calzante, la situazione, quasi direi metafisica, da cui si crea l'angoscia, che le preesiste. Lineare parabola; e tanto sa che le giova esserlo, non teme di rivelare la magrezza della struttura romanzesca, nei modi enunciativi di certe svolte del racconto: « Une nouvelle possibilité de changement s'annonça dans la situation d'Ellénore » (cap. VI, par. VI), « Une nouvelle circostance vint compliquer encore cette situation douloureuse » (cap. VIII, par. X); non perciò s'interrompe l'incanto, così continuo l'interesse si posa su null'altro mai che sui riflessi interni degli avvenimenti, anzi sull'approfondimento del tono in cui si risolvono.

Più grave semmai, nei luoghi dove si avverte, il pericolo opposto; perchè il Constant scriveva nel primo periodo romantico, impossibile che qualche contagio non gli venisse dagli « hélas » a tutto pedale, moda dell'epoca; per la stessa ragione, che presupposto alla « rêverie vague » (cap. I, par. V), alla « émotion vague » (cap. II, par. V), per autentico che sia in Adolphe quel mobile fondo, è il mondo sentimentale, di cui il focoso Rousseau si era fatto banditore all'Europa il secolo prima, e tutto il romanticismo era occupato a riecheggiarlo e scavarlo. Così, qualche accento della « rêverie » di Adolphe, se talvolta si allontana filosofando dalla contemplazione dei casi propri, lo sbiadisce quasi nell'*Obermann* del Sénancour (uscito nel 1804): « Là, me disais-je, là, peut-être, quelque infortuné s'agite sous la douleur, ou lutte contre la mort » (cap. VII, par. IX); affetto anche Adolphe del « mal de René », come fu detto per antonomasia il male del secolo, dal più fortunato (allora) fra i vari personaggi di fantasia che lo patirono. (Di quel giro d'anni è anche il *René*, 1802). Tutte opere e autori, a cui oggi saremmo tentati di estendere la goethiana definizione dello Chateaubriand, « retore ma poeta, poeta ma retore », aggravando la negazione celata nell'equivoca lode; e anche nell'*Adolphe* l'enfasi di René sovviene talvolta alla magrezza di dentro, effondendo il tema dell'amore, o dei rimorsi crudeli, o del dolore che patisce Ellénore, più che non sia consentito alla dolorosa ricerca e doppiezza, dov'è la sua verità. Il troppo famoso « Charme de l'amour, qui pourrait vous peindre! », che apre con rumor di fanfara il cap. IV, continuando la fanfara su cui termina il precedente, nasce in tal modo, pezzo d'obbligo della struttura romanzesca, a commentare doverosamente la felicità del possesso: « tant de plaisir dans la présence, et dans l'absence tant d'espoir » (cap. IV, par. I); ma non è così, lo sappiamo, il cuor dei cuori del libro, il Constant che nel *Journal* potrà definire di sè: « Je n'aime qu'en absence, de reconnaissance et de pitié » (22 septembre 1813).

(continua)

EURIALO DE MICHELIS

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 50 - ROMA, 12 DICEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 3000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Per un rinnovamento della critica

III.

Criticamente riconosciuti e valutati gli elementi negativi e positivi della critica positivistica e idealistico-storicistica; eliminati senz'altro i primi e accolti i secondi sotto nuovi scorci in tutt'altra cornice; richiamati infine i principi basilari di quell'estetica del Trascendente, di cui questo scritto rappresenta un frammento, la nuova critica, che io qui propongo in loro accordo, viene a costruirsi intorno ai seguenti caposaldi: totalità, interiorità, extra-temporalità, «numero», sintesi agostiniana del Dio più interiore a noi di noi stessi (immanenza) e, insieme, più alto di ogni nostro più alto (Trascendenza). (*Confess.*, III, 6, 11; X, 27, 38).

Totalità. Se è vero che, pur rimanendo la fantasia il centro vivo ed operante dell'interiore «trasfigurazione» artistica da estrinsecare in «opera d'arte», concorrono e debbono concorrere alla trasfigurazione stessa tutte le facoltà della persona umana, non si può dubitare che l'attenzione del critico debba portarsi, non soltanto sulla funzione fantastica dell'artista, ma anche su quella di ogni altra sua facoltà. E pertanto anche su senso, sentimento, razionalità, volontà, memoria, della cui comune partecipazione al processo trasfigurativo è da me già stato ampiamente discorso altrove. Ciò esige, pertanto, anche da parte del critico, un quanto mai vigile ed esperto impiego delle medesime facoltà. Soltanto così, infatti, la critica potrà sfuggire agli angusti limiti del puro formalismo idealistico-storicistico, che necessariamente si riduce ad un'interiorità più sfiorata che raggiunta.

Appartiene d'altra parte alla «totalità» della critica anche l'analoga indagine dell'ambiente esterno, nel quale l'artista è vissuto ed ha operato, sotto un doppio punto di vista: naturalistico (famiglia, clima, paese, razza ecc.) e storico-spirituale (eventi storici, movimenti di religione, pensiero, arte ecc.). Determinanti tutti, senza dubbio, non assoluti, ma tutt'altro che da trascurare.

Interiorità. Momento essenziale e culminante del processo critico, significa qui lento, meditato cammino dall'esterno all'interno: cioè dalla «trasfigurazione» estrinseca in «opera d'arte» all'interiore «trasfigurazione» fantastica, operata col concorso, dianzi richiamato, di tutte le facoltà. Più oltre: significa vera discesa «in interiorem hominem». In quell'«uomo interiore», nel quale la critica positivistica rinunzia a penetrare; e che la critica idealistico-storicistica si limita a considerare sotto il ristretto scorcio fantastico-lirico. (Una «liricità» alla sua volta che, rimanendo conchiusa in sfera formalistica, non penetra certamente molto a fondo in quell'«uomo interiore», di cui qui si parla).

Più oltre ancora. Interiorità qui significa vera «discesa» in quel centralissimo e segretissimo «fulcro» o «fuoco», che costituisce l'essenza stessa inconfondibile della nostra «persona»; e donde sembra che realmente s'irraggino tutte le nostre operazioni impresse del suo altrettanto inconfondibile sigillo. I grandi Mistici dell'età media lo chiamarono magnificamente «Castellum animae». Potrebbe modernamente dirsi «anima dell'anima». A me, sull'autorità di testi venerandi, è parso di poterlo chiamare, nel primo volume delle mie *Cose Supreme*: «solitudo». E veramente non mi è possibile pensarlo, se non come intimissima, silenziosissima, sovraluminosa «solitudine», entro la quale Dio maravigliosamente opera (sempre che non ci rifiutiamo alla sua operazione), più intimo di noi stessi, trascendente insieme noi stessi. Raggiunta dal critico una tale «solitudine», certamente nulla più dell'artista, gli rimarrebbe nascosto; e rifacendo il cammino stesso in salita, tutta l'esperienza e l'opera di lui si squadernerebbe alla vista del suo spirito, come un grandioso paesaggio alla sua vista corporea da altissima vetta. (Nel dominio dello spirito, altezza e profondità sono tutt'uno). Discesa e ascesa mirabili, a compiere le quali l'intervento soprannaturale si direbbe invero indispensabile. Rimane pur sempre che il critico, valendosi delle proprie doti naturali, bene può e deve, come gli è possibile, sempre più e sempre meglio tentarle, comunicando agli altrui spiriti quella luce di verità di cui egli è entrato in possesso.

Extra-temporalità. E' canone della critica positivistica il «collocare» l'artista nel proprio «tempo»; praticamente, il sommergerlo nei suoi determinanti ambientali. Ed è canone della critica idealistico-storicistica l'effettivamente annientare la «persona», non soltanto estetica ma anche etica, nel flusso della storia-pensiero in eterno divenire dialettico. (Croce: «L'individuo non è responsabile della sua azione... non si è responsabili, ma si è fatti responsabili, e chi ci fa responsabili è la Società che impone certi tipi d'azione ecc.»).

Nulla di più lontano dalle posizioni di quest'estetica. Non già, come s'è visto, ch'essa intenda minimamente a sottovalutare l'influsso dei determinanti, sia storici, sia naturali; ma non ostante ciò, anzi appunto per ciò, si propone per compito fondamentale di rintracciare ed enucleare la personalità autonoma dell'artista «trasfiguratore» dal complesso di quei determinanti. Finchè infatti egli loro obbedisce, non può rimanere altro, al massimo, che un semplice imitatore od un eclettico raccoglitore. Ma soltanto nel momento stesso in cui se ne libera, e in quanto se ne libera, e proprio perchè se ne libera, acquista la sua personalità. Il «tempo» (e l'ambiente), nel quale l'artista sorge e matura, rimarrà pur sempre l'*humus* entro il quale la sua arte affonda le proprie radici (che non è poco); ma la sua arte, non potrà mai essere considerata come di «persona» in senso rigoroso artisticamente operante, finchè non sarà uscita dalla terra madre, per lanciare verso l'alto il *suo* fusto, le *sue* fronde, i *suoi* fiori e i *suoi* frutti.

In questo senso, cioè come trascendente in ordine naturale il proprio «tempo», l'artista s'imparenta davvero col «profeta»; dal quale rimane tuttavia pur sempre alla sua volta «trasceso», per l'ordine soprannaturale in cui il vero e proprio profeta agisce. Tutti i veramente grandi — Eschilo, Platone, Dante, Leonardo, Shakespeare, Goethe, Beethoven e via dicendo — risentirono sempre e profondamente del proprio paese e della propria civiltà; ma insieme di gran lunga li sorpassarono, traboccando nella umana universalità.

«*Numero*». Secondo dottrina platonico-agostiniana, «Essenza» metafisica del Dio Uno e Trino (in quanto sostanza unica e Trinità ipostatica) e insieme (cosa che qui più particolarmente interessa), essenza di tutte le arti, non può in alcun modo rimaner fuori dell'intuizione sia pur vaga, o dell'esperienza sia pure scarsamente consapevole dell'artista, senza che la sua arte si dissipi. Ed egualmente rimaner fuori della consapevolezza del critico, senza che egli precluda a se stesso la via migliore e più sicura per penetrare a fondo nell'arte dell'artista stesso. *Nemo artifex, nisi musicus; nemo criticus, nisi musicus.* (Tempo e spazio non consentendomi di trattenermi più a fondo su questo fondamentale «caposaldo», debbo rinviare alla mia opera di prossima pubblicazione).

Sintesi agostiniana. (Trascendenza - immanenza). Potrà in questi nostri tempi stupire e sembrare, o addirittura temerario o inverosimilmente ingenuo, il richiamo nel dominio estetico a codesta sintesi, troppe volte invero fraintesa, travisata, mutilata. In realtà, se è vero che «criticare» (da Κρίνειν) è sempre valso attraverso i millenni e vale tuttora quanto «giudicare»; e se è altrettanto vero, che il giudicare costituisce l'atto più solenne e di più grave responsabilità che l'uomo possa compiere; tale atto, per chiunque non sia integralmente ateo, dovrà necessariamente richiamare al Divino e apparire, in ogni e qualsiasi campo, come intrinsecamente religioso. (Nulla invero di più commovente che la costante presenza degli dèi «*semper adesse deos*» ad ogni atto pubblico o privato dei romani antichi, rilevata da Plinio con accento tra la fierezza e il rimpianto). Che se il criterio moderno si accingesse al giudizio dell'artista (o poeta o scrittore) e della sua opera, con quel medesimo senso religioso col quale l'antico *iudex* romano si accingeva al giudizio, sia dei crimini sia dei litigi, sicuramente non poche vuote e gonfie apologie o astiose storture, esposte in tono predicatorio o con sussiego di pontefice infallibile, verrebbero felicemente evitate. Ora, è proprio sotto codesto rispetto, che la sintesi agostiniana, egualmente distante da un'esagerata Trascendenza che tolga ogni comunicazione tra Dio e l'uomo e da un'altrettanto esasperata immanenza che divinizzi l'uomo, acquista tutto il suo altissimo valore: vera voce di Dio che parla nel più intimo della nostra più intima coscienza e che, se appena ascoltata, la salva dall'errore.

Che se questa mia affermazione apparirà a più d'uno (come certo apparirà) un'indebita invadenza dello spirito religioso in un dominio che non gli appartiene, non avrò da rispondere altro se non che, non soltanto questo frammento, ma tutta l'estetica a cui esso appartiene mira proprio ad un tentativo di nuova, anzi nuovissima *reductio artium ad theologiam.* Ben inteso, a quella teologia che è ricerca, conquista ed esperienza di verità eterne; e insieme, bellezza e poesia di Dio. Proprio come la sentirono ed espressero e vissero, Giovanni, Paolo, Agostino. E, non proprio ultimo, Dante.

GUIDO MANACORDA

SOMMARIO

E. AMBRON - Incontro di Dante con Sapia - (Siena - Palazzo Chigi-Saracini - vedi pag. 3)

ANGELO MAI

A un secolo dalla morte, l'Italia onora la memoria di Angelo Mai: un nome che sta scritto nell'album d'oro dei fasti culturali della nazione. E sarà che nell'àmbito della vasta cultura questo nome sia affidato essenzialmente al canto celebratore del Leopardi:

> Italo ardito, a che giammai non posi
> di svegliar dalle tombe
> i nostri padri? ed a parlar gli meni
> a questo secol morto, al quale incombe
> tanta nebbia di tedio? E come or vieni
> sì forte a' nostri orecchi e sì frequente,
> voce antica de' nostri,
> muta sì lunga etade?

È il canto che noi imparammo a mente nella scuola, e ne avemmo un sussulto, senza che comprendessimo troppo allora e il lamento per un secolo fiacco ed ignavo, e il valore della esultanza per i riscoperti «generosi e santi detti degli avi», per la risurrezione dai «polverosi chiostri» di opere rimpiante come definitivamente scomparse.

Se a questo ricordo di scuola per molti, per i più, è rimasta legata l'immagine del Mai, gli studiosi particolarmente delle lettere antiche con cosciente ammirazione s'inchinano a lui quale a Maestro e additatore di nuove e feconde vie per la cultura. Nella prima metà dell'Ottocento egli tiene un posto di luce e, nel suo genere, d'eccezione fra i dotti d'Italia e d'Europa.

Nato nel bergamasco entro l'ultimo ventennio del secolo XVIII si addestrò giovanissimo nel seminario vescovile di Bergamo alla conoscenza delle lingue classiche: con quale intensità, lo dimostrano i suoi scritti di prosa, in latino e anche in greco, i ben torniti versi latini e italiani. Dovunque si rivela una mente formata alle bellezze classiche, alla purezza del dire, alla recondita musicalità del periodare, alla limpida espressione: sono documenti da cui riluce più d'una favilla dell'antico. Qui è già il fine modellatore di latino che balzerà fuori dalle erudite dissertazioni; è il brevetto del chiamato a «risvegliare le lingue dei prischi eroi», per dirla ancora col Leopardi. Agli studi iniziali di latino e di greco, e naturalmente d'italiano, si aggiunse poi quello delle lingue orientali, e lo sguardo suo si allargò e approfondì in ulteriori direzioni, in altri mondi; e fu proprio per le lingue orientali, ch'ebbe la nomina a bibliotecario dell'Ambrosiana di Milano nel 1811. Bibliotecario fu da allora e rimase, a Milano come poi a Roma, e in spirito anche da Cardinale, ma bibliotecario alla maniera della miglior tradizione nostra fino ad assurgere alle vette: non custode geloso soltanto e conservatore e, per via di acquisti, accrescitore del patrimonio a lui affidato, ma indagatore e acuto scrutatore. Che cosa ci fosse dentro a quelle carte di cui era custode, egli volle vedere, ne saggiò il valore; e così divenne lo «scopritor famoso», l'«italo ardito» del Leopardi, il Cristoforo Colombo delle biblioteche, come a partire dall'ispirazione dell'ode leopardiana fu variamente chiamato. Fra i più insigni bibliotecari italiani, tipo Francesco Marucelli, Lodovico Antonio Muratori, Giuseppe Simone Assemani, Jacopo Morelli, Pietro Mazzucchelli, egli si allinea degnamente, per dottrina e penetrazione critica, serbando però una sua particolare fisonomia.

L'Italia, auspice il Petrarca, aveva iniziato col Rinascimento l'èra delle scoperte dei tesori letterari latini e greci, e fu gloria da cui venne luce al mondo civile. Gli esploratori corsero per i monasteri d'Italia e d'Europa a disseppellire, com'essi dicevano, i morti fra le polveri delle biblioteche: sono una legione, essi, e vanno da Poggio Bracciolini a Giovanni Aurispa, a Francesco Filelfo, a Giorgio Merula, al Poliziano, e al seguito degli italiani vengono gli stranieri: ed ecco le trascrizioni, e colla invenzione della stampa le edizioni, e i commenti, e sorge la critica letteraria. Genuina si riascolta allora la voce degli antichi, e una cultura nuova rigermina e matura dalla Roma dei nostri avi lontani e da Atene, che è la rinascita del Quattro e Cinquecento. Periodo decisivo delle scoperte il secolo XV, ma ancora il successivo vanta le sue sorprese e le conseguenti emozioni, con Tacito, Livio ed altri, e il Seicento si gloria del Petronio di Traù, e riesuma Fedro dall'abbazia di S. Remigio di Reims.

Poi il perduto parve perduto per sempre. Ma tra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento si aprono improvvisamente alla sete dell'antico novissime vie di ricupero: papiri e palinsesti.

Il primo fluire dei papiri è tenuto a battesimo nientedimeno da Napoleone: uno stuolo di dotti lo accompagna in Egitto nel 1798, destinati ad occuparsi di storia e di memorie locali. E dalla asciutta terra egiziana escon fuori preziosi testi papiracei, letterari o meno, i più appartenenti all'età dei Tolomei, e a questo periodo ne segue un secondo dal 1877, e poi allo scadere dell'Ottocento un terzo di scavi sistematici. Di ridire qui gli arricchimenti che dai papiri derivarono alla letteratura greca, prosa e poesia, non è il caso naturalmente: Alcmane, Saffo, Bacchilide, frammenti di tragici, orazioni di Iperide, parte di Aristotele, mimiambi di Eroda, commedia di Menandro costituiscono il nucleo principale; nè meno importante è il materiale che concerne la storia della vita pubblica e privata, in tutte le sue svariate manifestazioni: un vasto panorama su cui si sono affissati i competenti a illuminare le età che furono, a farle rivivere e a riavvicinarle a noi. Anche qui rientra valida l'opera del Mai.

E tuttavia il terreno suo proprio sono i palinsesti. Scriveva estasiato il Leopardi in una lettera al Mai del 1820: «In tanta folla di filologi V.S. sola, in codici esposti da più secoli alle ricerche di qualunque studioso, in librerie frequentate da ogni sorta di dotti, scoprire tesori che si piangono per ismarriti senza riparo sin dal primo rinascimento delle lettere... è un prodigio che vince tutte le meraviglie del Trecento e del Quattrocento». E prima ancora nella stessa lettera: «Il grido delle nuove meraviglie che V.S. sta operando non mi lascia più forza di contenermi; nè, mentre tutta l'Europa sta per celebrare la preziosa sua scoperta (*palinsesto del De republica* di Cicerone), mi basta il cuore d'esser degli ultimi a rallegrarmene seco lei e dimostrare la gioia che ne sento, non solo in comune con tutti gli studiosi, ma anche in particolare per la stima e rispettosa affezione che professo singolarmente a V.S. Ella è proprio un miracolo di mille cose, d'ingegno, di gusto, di dottrina, di diligenza, di studio infaticabile, di fortuna tutta nuova ed unica. Insomma V.S. ci fa tornare ai tempi dei Petrarca e dei Poggio, quando ogni giorno era illustrato da una nuova scoperta classica, e la meraviglia e la gioia de' letterati non trovava riposo».

Questa la esatta posizione d'Angelo Mai nella storia delle scoperte dei testi antichi, e quindi della scienza filologica: coi palinsesti è un dilatamento delle nostre cognizioni, questa volta, al contrario che coi papiri, in gran prevalenza latine.

I palinsesti sono codici membracei, eccezionalmente anche papiracei, con scrittura, si sa, sovrapposta ad altra cancellata: sono *codices descripti.* Già nei tardi tempi dell'antichità, ma più nel M. Evo, quando il prezzo della pergamena per il suo diradarsi nei mercati si fece alto, invalse l'uso di tor via dalla pergamena, con una spugna d'acqua o di latte o con un rasoio e la pomice, i vecchi caratteri per riscriverci sopra: i monaci medievali, si capisce, radiavano scritture pagane per dar adito alle cristiane e alle sacre. E, per esempio, il *De republica* ciceroniano fu sostituito da S. Agostino *In psalmos,* il Plauto dell'Ambrosiana dai *Libri regum.* Il fenomeno non era rimasto inavvertito ai secoli XVII e XVIII, vi si erano soffermati Bernardo di Montfaucon, il Muratori e Scipione Maffei; ma solo il Muratori nelle *Antiquitates Italicae* aveva tirato alla luce qualche cosa. Fu il Mai ad affrontare sistematicamente i palinsesti con reagenti chimici per decifrare la scrittura primitiva; che se non ebbe alla mano mezzi tecnici più moderni e meno dannosi per penetrar nei segreti di essa, non perciò fu meno meritoria l'opera sua. Con lui s'inaugura l'èra dei palinsesti, che abbraccia un buon quarantennio, dal 1814 in poi. L'alfiere è lui fra l'ammirazione dell'Europa; centinaia di testi egli riesuma dai nascosti fondi delle biblioteche e ridona alla pubblicità; e sulle orme sue procedono altri corifei, come Bertoldo Niebuhr, uno dei fondatori della scuola storica, e Amadeo Peyron, un orientalista e classicista al pari del Mai. Teatri precipui di questi scopritori, dopo Milano coll'Ambrosiana, sono Verona colla Capitolare, Bobbio, Roma colla Vaticana, S. Gallo e più d'una biblioteca francese, quale quella di Fleury, di Corbie, di Luxeuil. In tal modo un'èra rinnovellata si dischiude anche coi palinsesti, non altrimenti che coi papiri, per la storia dell'antico, e insieme per la scienza paleografica; e dove palinsesti e papiri ridanno cose già note, risalendo essi di solito ad età venerande, spesso di parecchio anteriori a quella dei manoscritti in nostro possesso, costituiscono comunque un aiuto prezioso per la ricostruzione dei testi classici.

È stata una irlandese di cultura a delineare una incisiva pittura del Mai, tutto proteso anima e corpo nell'Ambrosiana al suo lavoro: Lady Morgan. «Fisso il dito, ella scrive, e i grandi occhi drizzati sui diletti manoscritti, la figura d'un pallore trasparente, i tratti fortemente pronunziati, egli presentava uno di quei modelli di bellezza che la sola Italia può fornire al genio della pittura». Io tro-

(continua a pag. 2)

GINO FUNAIOLI

L'UOMO COME VOLUTO CHE SI VUOLE

La mia vita, creata da un atto di volontà, ha un cominciamento volontario, ma non comincia per mia volontà: è atto della mia volontà voler la mia vita, che ha voluto una volontà che non è la mia; io voglio la vita che un'altra volontà mi ha dato. Mi voglio perchè mi trovo in vita, non mi trovo in vita perchè mi voglio. Io sono la *causa seconda*, non la *causa prima* della mia vita. Perciò desidero di vivere una vita che non io, ma altri ha desiderato che io avessi.

Il volere il mio *ora* presuppone il *già* di Chi mi ha voluto; senza il *già* dell'Altro, non vi sarebbe il mio *ora*, e perciò l'*ora* conserva il *già*, senza risolverlo: il *già* è sempre la trascendenza dell'*ora* ed anche il suo « significato ». Io mi voglio *ora*, perchè sono *già* stato voluto: l'essere stato voluto è la condizione attuale del mio attuale volermi e perciò è tutto il significato della mia vita. Non solo « mi trovo », ma, trovandomi, « mi ritrovo » significante *per* Chi e *in* Chi mi ha voluto. Il *già* è sempre operante nell'*ora*: mi tengo in vita con il mio volermi, ma mi tengo « sostenendomi » a Chi mi ha voluto. Il voler vivere è la mia collaborazione a Chi ha voluto che io avessi vita e la mia vita sostiene. Voler vivere è attuare la mia natura, svilupparla. Sono stato posto, sono un *già*, ma non sono stato posto, come *già* fatto. Mi faccio e il farmi è il mio *ora*, la realizzazione del disegno del *già*. Sono stato voluto con un *destino*, che io voglio realizzare. E del mio destino sono responsabile io: esso esige la mia libertà. Perchè sono stato *già* voluto sono *ora* un essere che vuole e vuole essere l'attuazione di tutto se stesso, il suo *poi*. Io sono l'*ora* del *già* da cui sono e del *poi per* cui sono. Non sono solo un presente tra un passato e un futuro « temporali », ma non un presente tra un passato e un futuro « extratemporali ». Sono nel tempo per un atto supremo di volontà, per un *già* che è fuori del tempo e mi sviluppo nel tempo per un fine, per un *poi* che è al di là del tempo. Il mio *ora* nel tempo è « collocato » tra un principio e un fine assoluti: è questa la mia « situazione » metafisica, di cui il senso di me mi dà, come tale, una primordiale certezza interiore, che la riflessione potrà concettualmente elaborare o isterilire, ma che non potrà mai distruggere o smentire. D'altra parte, se *ora* mi voglio in vita perchè un Altro ha già voluto che fossi in vita, io esito *per*, a causa dell'Altro. Non si tratta di una qualunque causa di una qualsiasi cosa che mi riguardi, ma *della* causa prima *del* mio esistere; dunque di qualcosa che è per me *tutto*. Nel mio « esistere » *da* Qualcuno io scopro tutto il mio « consistere »; il *già* è la *consistenza* dell'*ora*. In essa non solo « ritrovo » sempre il perchè « mi trovo in vita », ma ritrovo anche il fine per cui sviluppo la mia vita. Il mio *poi* non può essere diverso dal mio *già*: non posso essere per qualcosa o per qualcuno che non sia già il qualcosa o il qualcuno da cui sono. L'esserlo è contraddire a me stesso, è dire di no alla primordiale certezza interiore, è la massima disformità di me da me. Il mio « poi », dunque, non può essere intuitivamente ed anche razionalmente (in una ragione « intonata » all'interiore certezza) se non il ritorno al mio *già*, la restituzione dell'*ora* da disegno in opera compiuta per quanto dipende dal mio volere. Il *poi* è la consegna della mia vita così come io liberamente l'ho fatta, al *già*, al mio Tutto. Io ho il dovere di farla come la mia natura (che è anche la mia libertà) esige; non dipende da me il darmela nè il compierla. Ma il senso del « ricevuto » da altri e il « colmato » da altri è proprio il senso autentico della mia vita, il suo significato. E' il senso costante e sempre presente, anche quando è misconosciuto, della mia creaturalità, che, possedendomi tutto, fa che io possieda tutta la verità del mio essere.

Io comincio dall'esistenza; ma *da dove* comincia la mia esistenza? Non sono principio di me stesso e dunque il mio esistere non è l'assoluto, è da altro: sono *un* essere che rimanda all'*Essere*. Attesto la mia realtà, ripeto, e dunque mi avverto reale perchè tale mi attesta il pensiero; ma se mi attesto reale non pongo io la mia realtà e dunque il reale che io sono e che il pensiero trascende. Io sono l'autore di una vita che non mi son data da me. *Perciò*, prima di pensarmi e, pensandomi, di attestarmi, sono stato pensato, sono stato un'*idea*. Dunque, pensato da un Pensiero, da un'Intelligenza assoluta, capace di volere che io fossi un essere reale. E' questa Intelligenza che pone il reale, la realtà che io sono e che attesto; e, attestando che sono, testimonio della Realtà per cui sono. Io « attesto » di me e testimonio dell'Altro; Dio « pone » se stesso e testimonia di se stesso: solo Egli è il Pensiero che è tutto il Reale e tutto il Reale che è tutto il Pensiero.

Ma perchè la creazione da un'Intelligenza e non diversamente? Il fatto che io non sia da me non implica necessariamente che sia stato creato da una Mente, che ha voluto crearmi (e poteva non crearmi e nulla creare). Non potrei essere il risultato di una formazione naturale? Sì, se io non fossi uno spirito, una mente: se nasco e sono spirito e mente non posso nascere se non da uno Spirito, da una Mente. Io non sono posto dal « caso » perchè nessun spirito si forma per caso. Io ho dunque anche una finalità, non che si aggiunge estrinsecamente dal di fuori; ma che è intrinseca al mio stesso essere: per il fatto che non sono da me sono da un Altro, e sono *per* quest'Altro, che non è il caso o l'evoluzione ecc. Sono vincolato ad una destinazione, non ad una necessità naturale. Solo una Mente può creare delle menti, delle attività spirituali, che come tali hanno un fine, che non può non essere anch'esso di ordine spirituale, e, come fine supremo e assoluto, non può non essere che la Realtà spirituale assoluta. Sapere *da dove* comincia la mia esistenza è anche sapere *dove* essa finisce: io faccio capo alla mia sorgente.

Nella primordiale certezza interiore del mio esistere, del mio « trovarmi » esistente nel sentire tutto il mio essere o realtà che io sono; vi è già la coscienza oscura, incoata, che io non sono da me ma da Altro e, dunque, per l'Altro da cui sono. La conoscenza riflessa *deve* « intonarsi » a questa primordiale interiore certezza che io sono creatura e, come tale, *da* e *per* il Creatore. Se la riflessione le discorda, non è più esplicitazione e chiarezza del sapere primitivo, ma menzogna o errore, che la certezza interiore può sempre smentire o correggere.

La mio origine, il mio attuale esistere e il mio fine non mi fanno dunque uscire fuori dall'essere: l'Essere da cui sono, l'essere che io sono e l'Essere per cui sono. E siccome nel mondo non sono solo, si aggiunge ai precedenti il problema degli esseri con cui convivo. Vincolo tra me e l'Altro, vincolo tra me e gli altri; ma siccome gli altri non sono la mia causa nè io la loro, il vincolo tra me e gli altri e qualunque altro vincolo non è *fine* a se stesso, ma è tramite per il conseguimento del fine comune, che è sempre l'Altro, da cui tutti siamo. E' tutta l'ontologia, la quale ci risulta essere il fondamento di ogni forma di umana attività, nella quale l'Altro non può mai essere assente, in quanto è il principio e il fine assoluti di ogni essere creato. Io non posso mai « trovarmi » fuori dell'essere senza perdermi, non trovarmi più: essere da e per l'Essere in un universo di esseri. L'essere è una necessità invincibile: si mostra da sè e mostrandosi esclude il nulla. Ci obbliga a riconoscere, prima di ogni esperienza reale, che senza di esso non vi è esperienza possibile e libertà. E', in fondo, la grande scoperta del Rosmini. E' la nozione dell'essere che mi obbliga, anche quando suppongo il nulla, a negare questa negazione e ad affermare l'essere. La genuina coscienza di me mi dice che io sono, ma scoprendo il mio essere, mi attesta che non sono da me e dunque mi fa testimonianza dell'Essere da cui sono e di cui, in certo modo, partecipo. La ragione del mio essere è l'Essere, ma al di sopra dell'Essere non vi è nulla da cui l'Essere derivi: l'Essere è egli stesso la sua ragion d'essere. Creato dal nulla, io emergo dall'Essere, per un suo atto libero e, quantunque sia di natura diversa da quella dell'Essere, l'atto creativo, che mi distacca, mi unisce all'Essere: staccato da Lui, non sono da Lui disunito mai e perciò vi tendo. Sono interiorità, della quale l'Essere non è solo l'oggetto assoluto, ma l'Interiorità assoluta. L'esistenza non è « fenomeno », cioè un manifestato, ma un'essenza che si manifesta, non un realizzato, ma realizzantesi; non s'identifica con la forma che assume nello spazio e nel tempo, ma è *ciò che* assume forma nello spazio, e nel tempo.

Ho coscienza di essere un ente, che voglio (e dunque è mio impegno e libertà) realizzarmi senza contraddire alla mia natura: io sono chiamato al sacrificio: sacrificare all'io autentico, al mio essere creatura il non-io accidentale. E' la coscienza di me che esige questo sacrificio, è la certezza che reclama di essere conosciuta vera e riconosciuta per tale. La coscienza mi dà l'attestazione di me che non è da sè: testimoniando di me stesso, testimonio dell'Altro. Debbo rendere questa duplice testimonianza, che è duplice carità: amore per me e per l'Altro. Il punto di partenza del mio essere che il *sensus mei*, il recupero costante e tenace del mio essere in ogni mia attività. Debbo essere il « martire » di me stesso, perenne e mai stanca testimonianza di me. Ma ogni volta che mi rendo testimonianza e non mi mentisco, rendo testimonianza dell'Altro; nel momento che sono il « martire » di me, sono il « martire » di Dio. E' la mia professione di uomo, la fedeltà che mi debbo, quella che il mio essere esige e che ha il diritto di esigere, perchè si tratta di essere o di non essere: trasgredire non è un voltafaccia, ma un tradimento totale.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

◆ ***Un tale rimproverò un giorno Jean Cocteau di usare troppi « luoghi comuni ». Risposta del poeta: « Je rougirais de honte si le journalisme ne me donnait l'exemple et si le style léger qu'il exige ne comportait pas l'usage des lieux communs, les uns sans excuse, les autres superbes, solides sur leurs socles, d'un marbre pur, véritables chefs — d'oeuvre des siècles. — Un cultivateur retrouve les bras de la Vénus de Milo. A qui appartiennent-ils? Au cultivateur ou à la Vénus de Milo? Ils appartiennent au mythe. Ils enlacent le cou de la poésie. Ce sont des serpents blancs vivant d'une vie propre — Quel délice d'employer: En outre; J'ajoute; Dis-je; Au reste; Bref: qui s'enfoncent tout seuls comme le fragment facile du puzzle! ».***

"IL DISPREZZO,, DI MORAVIA

Quando, a proposito dei *Racconti romani*, scrivemmo: « aperture su mondi che vorremmo veder meglio esplorati » dal Moravia, non pensavamo che a distanza di appena otto mesi egli ci avrebbe costretti ad esaminare un romanzo che costituisce appunto l'esplorazione auspicata. Scrivevamo anche (IDEA, 25 aprile) che forse era nato un nuovo Moravia, e che i *Racconti romani* non si potevano intendere secondo lo schema già pronto di un Moravia grato ai più, disamato da molti. Il nostro caldo saluto a quel libro voleva dimostrare che il lettore di buona fede è sempre pronto ad ammirare lo scrittore di buona fede, e che nessun preconcetto può toglierci la gioia del consenso, se ci sia motivo di consentire. Dinanzi a quest'ultimo romanzo: *Il Disprezzo* (Milano, Bompiani), sono molti i critici che gridano al nuovo e si compiacciono di una scoperta che noi tenteremo di superare, e non per il gusto di dir cose diverse o per la presunzione di saperne di più preziose, ma semplicemente perchè dal 25 aprile camminiamo per una strada allora felicemente imbroccata, ed oggi non difficile da proseguire.

Il nuovo Moravia oggi non è altrettanto ermetico od opinabile: basta il titolo del romanzo, *Il Disprezzo*, a far pensare alla conclusione di un ciclo, il cui momento generatore fu in un titolo altrettanto indicativo: *Gli Indifferenti*. E' lecito supporre che l'antitesi tra indifferenza e disprezzo sia stata proposta dallo stesso Moravia con piena coscienza critica: oggi è facile accorgersi che non si giunge al disprezzo senza aver sperimentato la stima e l'amore. D'altronde, tanto perchè sia chiaro che non intendiamo compiacerci del nostro fiuto critico, osserviamo che la scoperta fu del primo che giudicò il Moravia un moralista. Amore rabbioso, quello dei moralisti, è sterile o forse controproducente fin quando non perda il sovrappiù della rabbia che somiglia all'odio, e che lo rende infecondo e, diremmo, avverso alle esigenze generatrici della natura, quanto potrebb'essere il concorso di una gelida tramontana e d'un rovente fiato estivo. In natura ciò non si dà, perchè la natura è volta a generare; ma si dà in arte e si dà nell'animo umano, quando venga un Moravia tutto impegnato nel distruggere. E chi gli ha mai negato qualità di artista? di polemista? Ma non sapevamo riconoscerlo poeta: e rispondevamo, rabbia per rabbia, a tutte le sue sollecitazioni, intimamente sfidandolo a costruire quanto ci pareva fosse per lui doveroso, in rapporto alla sua vocazione ed alla sua statura, inequivocabilmente altissima, di scrittore.

In conformità di questi pensieri, che sono tuttavia poveri avviamenti all'intelligenza di un mondo complesso, crudele forse per autodifesa, spietato per bisogno di pietà, torbido per la disordinata e affannosa volontà di chiarezza perseguita con troppe alchimie: un mondo — per dire un dei suoi aspetti meno costruttivi e meno persuasivi — che vuol essere accettato in chiave di assoluta libertà estetica, ma pretende di respingere schemi e rappresentazioni di altri mondi concorrenti e rivali, in chiave ora approssimativamente etica, ora contraddittoriamente sentimentale: e di questo mondo il Moravia è stato fino ad oggi il rappresentante artisticamente meglio dotato: in conformità, dunque, di questi pensieri, ci sia lecito dire che *Il Disprezzo*, anche se costituisce l'esplorazione auspicata e la conferma di un'intuizione critica probabilmente giusta, non rappresenta un progresso artistico sui *Racconti romani*. La conferma etica non implicava di necessità quella estetica. E, diciamo di più, ci si poteva aspettare che i modi del romanziere non sarebbero stati sùbito domi e infrenati quanto quelli del novelliere: laddove — ripetiamo l'analisi fatta a proposito dei *Racconti* — il freno dell'arte, coincidente allora con il galateo giornalistico che il novelliere dovette rispettare, non ha ben funzionato oggi con il romanziere, che scrive per un pubblico più ristretto e particolare, e sommariamente avvezzo ad un certo Moravia da cui non ammetterebbe d'esser tradito senza preavviso. E il Moravia, da buon scrittore professionista, tiene al suo pubblico. Lo abituerà piano piano e sarà finalmente libero? Noi crediamo di sì: ma intanto osserviamo che alcune violente e inutili concessioni al peggio, sono ancora nel romanzo, come forti scene di amor coniugale scomode per i protagonisti e incomode al narratore, che non riesce a giustificarle psicologicamente nè a farci credere che siano veramente necessarie al suo racconto. E noi, convinti che la forza di una scena corrisponde anche alla sua necessità narrativa, non esitiamo a deprecare l'ideale delle antologie sessuali, tanto più che siamo tutti d'accordo nel respingere quello delle antologie retoriche.

☆

Molteni, scrittore che aspira alle glorie del teatro, è costretto a contentarsi di un'attività di sceneggiatore cinematografico che, pur contrastando con tutte le sue ambizioni più nobili, gli offre la remunerazione necessaria a vivere ed a pagare i molti debiti fatti per metter sù una casa decente alla moglie amatissima. Ella, Emilia, ha mostrato gran tenerezza per il marito, ed ha superato le molte prove di una vita scomoda, in camera ammobiliata; ma proprio dal giorno in cui egli appaga il suo più vivo desiderio di donna nata per la casa e sinceramente appassionata del *ménage*, ella sembra straniarsi dalla vita spirituale del marito, e concepire a poco a poco per lui un'avversione crescente. Che cosa è accaduto? Molteni inutilmente indaga nel proprio passato recente: che avrà mai fatto? non sa; e studia il contegno della moglie, che va progressivamente aggravandosi, e diventando vero e proprio disprezzo. In tale stato d'animo, lo scrittore, contro se stesso e per amore della moglie, deve accettare da Battista, produttore cinematografico, l'offerta di sceneggiare con Rheingold, un regista straniero, l'*Odissea*. (Quanti scrittori avrebbero saputo impiegare a proprio profitto un caso clamoroso del cinema italiano, e con tanta abilità? E come sottrarsi all'impressione che qualcosa della sfortunata odissea italiana di Pabst, sia nelle pagine del Moravia? Si noti anche, a proposito di quel che dicevamo dei rapporti tra Moravia e il suo pubblico, con quale puntualità reciprocamente propagandistica, questo racconto e l'*Odissea* di Camerini si fiancheggino). Accetta repugnando forte. Gli è facile accorgersi che Battista vuol trasformare il poema di Omero in un canovaccio alla De Mille, mentre Rheingold vuol farne una pezza d'appoggio per la glorificazione di Freud (e bisogna dir sùbito che Battista e Rheingold, come le loro idee, sono efficacemente rappresentati, in un modo satirico e polemico che implica, ma un po' sommariamente e approssimativamente, tutto l'ambiente cinematografico. Invece non è chiara l'idea che ha Molteni di Omero; ma l'incertezza è accettabile, perchè egli è tutto preso da un problema assai più personale): ripugna, ma deve accettare, e, con la moglie, segue a Capri Battista e Rheingold. La moglie intanto s'è incupita ancor più, diventando apertamente minacciosa: vuole andarsene, tornare dalla mamma; la quale, con il buon senso delle madri o per vera impossibilità, non l'accoglie. A Capri, è facile indovinare che i lettori e Molteni vedranno Emilia tra le braccia di Battista. Invero la cosa è appena agli inizi e tutt'altro che decisiva; deciso è invece il proponimento di Emilia: andarsene. E se ne va con Battista; ma per strada, in un mezzo incidente automobilistico, ella perde la vita.

(continua a pag. 4)

PIETRO ZANNI

ANGELO MAI

(continua da pagina 1)

vo questo ritratto in un libro di G. Gervasoni, l'appassionato studioso di Angelo Mai. Viene a mente il quadro indimenticabile delle *Confessioni Agostiniane*, quando S. Agostino sta a contemplare S. Ambrogio a Milano, mentre è immerso nelle sue letture; muta la lingua, ma luce di pensiero il volto.

In due tappe si svolge l'instancabile attività del Mai: la milanese e la romana, 1810-19 e 1819 fino al '38, anno della nomina a Cardinale. È un'età di risveglio interiore questo primo quarantennio del secolo: romanticismo e classicismo in lotta; la cultura sentita come unità al pari della vita; la filologia concepita come storia dell'intera antichità, vita, arte, pensiero; la critica storica ormai viva e vitale; la ricostruzione sintetica affiancata alla analisi, il pensiero all'erudizione.

Milano negli anni del Mai è un fervido centro intellettuale; l'idea romantica vi si dibatte; l'indagine storica e filologica è in fervore. La Biblioteca Ambrosiana attorno al Mai conta energie notevoli, e là affluiscono i migliori ingegni, a cominciare dal Foscolo e dal Manzoni, come a fonte di sapere. Tra i periodici sorti in mezzo al tenzonare delle opposte correnti c'è la *Biblioteca Italiana* (dal 1816), fautrice essa degli studi sull'antichità, vigile secondatrice dell'opera del Mai in polemica coi romantici.

A Roma il Mai fu chiamato da Pio VII. E Roma è altro centro del sapere, massime archeologico, ma in genere di cose antiche; e lo favoriscono i Papi, lo fomentano cultori di fama, italiani e stranieri. La Vaticana, egualmente che l'Ambrosiana, offre tesori inestimabili alla sagacia e alla brama dei ricercatori. Le nuove scoperte del Mai abbracciano molteplici rami delle due letterature classiche e le sorpassano spaziando anche nel mondo orientale. A Milano soltanto era andato, per il greco, dai circa 800 versi dell'Iliade con miniature del III secolo, le più antiche illustrazioni a noi giunte di un esemplare letterario, agli oratori Iseo, l'allievo di Isocrate, e Temistio, al neoplatonico Porfirio, a un'epitome degli ultimi nove libri perduti delle *Antiquitates Romanae* di Dionigi d'Alicarnasso, di cui avevamo solo escerti dovuti a Costantino Porfirogenneto, e, se vogliamo aggiungere anche questo, a un libro sibillino di poeta egiziano; per il latino, dal famoso palinsesto di Plauto del secolo IV-V, un autentico tesoro, con frammenti anche della *Vidularia*, a parti inedite di Cicerone oratore, collo scoliasta Bobbiense, a Cornelio Frontone — un palinsesto Bobbiense del VI secolo —, alle orazioni di Simmaco; e ultimi di tempo, ma non d'importanza, al periodo milanese appartengono gli *Scolii* a Virgilio, essi però non dell'Ambrosiana, ma della Capitolare di Verona, contenenti ottimi contributi all'esegesi virgiliana di commentatori anche illustri.

A sè, di non minor rilievo, stanno i palinsesti Ambrosiani che ci somministrano il primo esemplare di dialetto germanico, il gotico, e precisamente una traduzione delle lettere di S. Paolo, dovuta al Vescovo Ulfila del secolo IV: cimelio che tiene a battesimo nella letteratura il linguaggio germanico.

La tappa romana segna ancora un'ascesa: sembra non esserci più un limite alle scoperte, palinsesti o meno che siano, di valore comunque incomparabile. I più svariati dominii delle lettere vengono ad avere il loro accrescimento: la storiografia e l'eloquenza greca anzi tutto, la storiografia con Polibio, Eforo, Timeo, Diodoro, Cassio Dione, l'eloquenza con Aristide e Libanio, come già a Milano con Iseo, la medicina con Oribasio; ma poi la grammatica, la mitografia e l'agricoltura latina, colla medicina, il diritto romano antegiustinianeo e il canonico caldeo, la patristica dei due popoli antichi e la letteratura medievale. Il tutto culmina in due nomi: Cicerone, e di nuovo Frontone. Frontone era già riapparso, come si è detto, a Milano; ora nella Vaticana torna alla luce un'altra sezione dello stesso codice Bobbiense dell'Ambrosiana, e con ciò si completa il Frontone rimastoci. Massima rivelazione il *De Republica* Ciceroniano. Che se il ritrovamento di Frontone era stato clamoroso, e aveva mosso gli entusiasmi del Leopardi diciassettenne e anche polemiche di studiosi, quale il Niebuhr, che pur fece al Mai omaggio d'una rinnovata edizione frontoniana, si può immaginare che cosa significasse la riconquista, sia pure parziale, di un'opera, di cui si sentiva « acuto desiderio » dai pochi frammenti sopravvissuti e dal luminoso *Somnium Scipionis*, il finale di essa a sè pervenutoci, e a cui avevano vanamente sospirato generazioni di uomini, primissimo il Petrarca. Lì è l'idea di Stato uscita da una delle più alte menti del popolo politico per eccellenza, il popolo della *res*, della realtà, della *humanitas*, un'idea che dall'astrattismo platonico tende a concretarsi nella sfera della realtà e dell'esperienza storica, ed ivi poggia saldamente.

Di qui l'impulso al canto del Leopardi, « uscitogli, scriveva egli al Giordani, per miracolo »: « ferveva la fama del magnifico ritrovato », dice egli ancora, quando la sua lingua si sciolse come per se stessa mossa.

Unico lo scopritore; degno dello scopritore l'editore, il traduttore, l'interprete, il critico. Son ben trentasei i volumi in cui è condensata la prodigiosa operosità, in quattro grandi serie, *Scriptorum veterum nova collectio classicorum auctorum*, *Spicilegium Romanum* e *Nova Patrum Bibliotheca*, oltre poi i discorsi, gli articoli, le lettere, la poesia in latino, in italiano e in greco: un autentico umanista rinato nell'età moderna, di cui diceva il Giordani, « qualunque nazione, anche abbondante di grandi uomini, si vanterebbe ». « Fui un lavoratore », è l'epitafio ch'egli si scrisse da sè. « Un uomo divinamente concesso al secol nostro, sottolineava il Niebuhr, a cui nessuno, italiano o no, potrà pagare il frutto delle sue fatiche ».

GINO FUNAIOLI

È fresco d'inchiostro tipografico il I vol. dell'Epistolario di A. Mai, pubblicato dal Le Monnier, a cura di G. Gervasoni, con prefazione del Card. G. Mercati. La meritoria impresa è sovvenuta dalla Banca Provinciale Lombarda.

Volti di personaggi napoletani

In un volumetto composto dopo la sua morte, da appunti autografi, Aldo De Rinaldis che resterà a lungo nell'animo di chi lo conobbe per le sue doti di studioso d'arte e soprattutto per la sua rara umanità, così ci parla di «ritratti e ritrattisti»: «Si può affermare con esatta analogia che la facoltà di riprodurre graficamente (con grafia morta, s'intende) le sembianze d'un individuo è cosa del tutto estranea alla virtù dell'arte: ed è noto che vi sono stati fortunati facitori di ritratti, grezzi scrittori di documenti umani, che nessuno ha mai pensato di noverare nel mondo degli artisti. Accade però spesso che la forte memoria si accoppi alla forza dell'ingegno nel medesimo individuo e ne riceva di giorno in giorno una prodigiosa forza animatrice. Accade che la capacità di realizzare graficamente le sembianze di un individuo si trovi congiunta ad una grande forza di realizzazione artistica e solo in questo caso sarà lecito parlare, nel campo dell'arte, di ritratti e ritrattisti» (1).

Nel metter su l'interessante mostra del «Ritratto storico napoletano» che, come molte altre iniziative di cultura, ha ricevuto impulso validissimo dall'ente provinciale per il Turismo di Napoli, gli studiosi che si sono impegnati a fondo perchè l'esposizione avesse una sua validità ai fine dell'arte e della documentazione storica, chissà quante volte si sono trovati di fronte al problema accennato dalla pagina di appunti da noi riferita: un riflesso di questo si ha nell'acuta e gustosa presentazione che Gino Doria ha premesso al catalogo (2) di per se stesso un importante saggio sulle singole opere esposte e sulle varie personalità storiche rappresentate, in una trattazione storico-critica che la preparazione culturale dello stesso Gino Doria e di Ferdinando Bologna hanno attuato con equilibrata armonia.

Ritratto «storico» dunque: in che senso? Solo in parte perchè si tratta di figurazioni che documentano la storia napoletana dal Quattrocento all'Ottocento, e soprattutto perchè la difficile scelta ha escluso il semplice documento grafico o il cimelio storico pericolosi elementi che finiscono sempre per turbare il carattere necessariamente estetico d'una mostra di opere figurative.

Le sale di Palazzo Reale si sono aperte dunque, questa volta, per lasciar entrare, insieme con i loro antenati e pronipoti, quegli stessi protagonisti della storia napoletana che le frequentarono nella realtà fisica, in periodi spesso turbinosi della vita del Reame: e quel senso di distacco e di silenzio che avvolge il visitatore di questa singolare mostra, è il più profondo segno dell'implacabile vicenda del tempo e quindi della storia.

Sovrani pomposamente ammantati; predicatori fieramente seduti sulle ampie seggiole e drappeggiati nella tonaca con esperta movenza ciceroniana, guerrieri altezzosi, più modesti cortigiani: eccoli qui, alle pareti, nell'ovattato stupore dei bei saloni rilucenti di marmi e di stucchi; essi hanno recitato la loro parte nel mondo: ora ci guardano dalle cornici dorate come riflessi per sempre nell'immobilità d'uno specchio, con tutta l'albagia con cui si presentarono al pittore e ne furono trasfigurati per sempre.

Ed ecco, anche i pittori stessi: Salvator Rosa, Luca Giordano, Solimena, De Mura, Bonito... Completano la rassegna busti marmorei, miniature, incisioni e disegni.

Era naturale che il Seicento e il Settecento riuscissero più attraenti e folti di opere: e forse, se ci si fosse arrestati all'inizio del secolo scorso la mostra sarebbe riuscita più armonica e coerente. Ma era, d'altra parte, difficile poter rinunciare a qualche immagine morelliana, all'arguto volto di Raffaele Viviani rapidamente steccato da Gemito, e, come esemplare d'una retorica superata da una invincibile vena di umorismo, alla mastodontica tela (circa tre metri per quattro) con quell'«Omaggio a Ferdinando I°» in occasione del suo sessantanovesimo compleanno (1820) in cui il Neoclassicismo ufficiale prende in giro se stesso (ahimè forse inconsapevolmente!) con quello slancio di affetto immobilizzato dal pittore aulico in gesti da «quadro plastico» e con tutti i visi e visetti che guardano l'artista (e quindi chiunque entra nella sala) quasi ad un comando: «Sorridete, prego»! mentre il Vesuvio, sul fondo, sembra preparare, con la sua lunga fumata, piuttosto il pranzo per la solennità, che una di quelle eruzioni allora di moda.

E si sarebbe potuto concludere la rassegna, così importante e ricca di meditazioni, con i due capolavori di Goya: i ritratti di Carlo IV° e Maria Luisa eseguiti prima del 1791, gemme del palazzo di Capodimonte che, di ritorno, dopo la guerra, i romani stupefatti ammirarono alla Galleria Borghese. Infatti, fino a Goya, sia pure con cedimenti e riprese, una certa «aria di famiglia» circola nella ritrattistica napoletana, sia che si impadronisca del personaggio ufficiale presentandocelo nello splendore delle vesti di circostanza (si pensi al folgorante «Cavaliere di S. Gennaro» con mantello rosso seminato di gigli d'oro, attribuito all'ultimo, ancora mal noto, periodo del Solimena) o che ce lo presenti, come fa Gaspare Traversi, il più vigoroso e «vero» tra i ritrattisti del settecento, nel bellissimo ritratto di monaco agostiniano del Museo di Belle Arti di Strasburgo.

Esempio d'una ufficialità temperata d'aristocratica compostezza, ma tinta come d'un velo di soffusa malinconia (anche i bambini hanno l'aria di posare uno alla volta nel più gentile e compassato dei modi di Corte) è l'altro grande quadro, di Angelica Kauffmann, con la famiglia di Ferdinando IV°, dipinto a Roma nel 1783 su studi fatti l'anno prima a Napoli e poi consegnato quando vi tornò, ospitata dalla Corte.

Vi si sente, è chiaro, l'impaccio nel comporre il gruppo delle otto figure grandi al vero in uno sfondo di fantasia che sfuma con sdolcinata genericità: ma, come spesso accade nelle opere di questa lodatissima pittrice di aristocratici e di regnanti, se cerchiamo di gustare isolatamente le aggraziate immagini, scorgiamo non mediocri qualità di gusto e di mestiere: prendete, per esempio, la prima figura a sinistra: la gentile Maria Teresa (che allora aveva 10 anni) nell'atto di suonare l'arpa: tutta vestita di rosso, la ragazzina, fierissima del suo «ruolo», si stacca dagli altri personaggi per la grazia dell'atteggiamento e la classica conclusione formale, come un ritratto a parte: e chissà che qualche maggiore naturalezza da parte della gelida pittrice non le sia stata strappata dalla consuetudine che ebbe con le piccole principesse, come insegnante di disegno.

Ma, tornando a ritroso nel tempo, ci ferma il notissimo ritratto di Salvator Rosa, della Galleria degli Uffizi: per quanto tante volte pubblicato e messo in relazione con quello citato dal Baldinucci come dipinto autografo e quindi «autoritratto», ogni volta che torniamo ad ammirarlo nella sua fluida e quasi impressionistica fattura, nel suo stile pronto e vivo, ci sentiamo piuttosto di consentire all'opinione del Marangoni che, parlando del fiorentino Lorenzo Lippi, amico del Rosa, lo attribuiva a lui. Certo è che nessun ritratto dipinto da «Salvatoriello» è così felicemente impostato e risolto con tanta eleganza e finezza: queste qualità, invece, appartengono a quei pittori toscani non ancora barocchi, da studiare per le sorprese che ci riserbano; mentre è del Rosa, invece, (e ci serve per il confronto) il gustoso ritratto della moglie, la signora Lucrezia, che è qui esposto dalla Galleria Nazionale di Roma e ci rivela, insieme alla difficoltà che il pittore ebbe sempre nelle figure, una attenta e amorosa cura nel definire il caratteristico volto, semplicemente ammantato di scuro, come quello d'una buona e brava donna di casa costretta a sopportare gli «umori» dello sconcertante marito, che la sposò «in articulo mortis».

Altro problema, questa volta del Cinquecento, è sollevato dal quadro di Sebastiano del Piombo del Museo di Palazzo Venezia, cosiddetto «ritratto» di Vittoria Colonna: un bel dipinto che ci sembra con sicurezza opera tarda sotto l'influsso del michelangiolismo, di «Fra' Sebastiano» ma se si tratta di questo personaggio, l'artista l'ha più che idealizzato, addirittura trasformato nella figurazione di una Musa classica, che nulla ha a che fare con gli altri due dipinti qui esposti provenienti dalla casa Buonarroti e dagli Uffizi. La Bessone-Aureli, che con tanto amore ha curato i «Dialoghi Michelangioleschi di Francisco de Hollanda» (3) si occupava dei ritratti di Vittoria Colonna e ne elencava parecchi, pubblicando a confronto le medaglie che, fra tutti i ritratti, debbono far fede; ora, tra queste, le medaglie contemporanee che ci mostrano la poetessa di profilo insistono proprio in quella strana acconciatura, tra monacale e vedovile, in cui la ritrassero gli ignoti fiorentini di questi due ritratti; per quanto opere mediocri e forse tardive, non c'è ragione di dubitare che il personaggio sia, piuttosto in questi, proprio la Marchesa di Pescara a cui Michelangelo dedicava le note e singolari sue liriche.

E fermiamoci, anche per analogia storica e per legami di parentela, di fronte al capolavoro di Tiziano che qui risplende di altissime qualità pittoriche: il ritratto di Alfonso d'Avalos, cugino del Marchese di Pescara, anche lui tra i migliori capitani di Carlo V°. Il portentoso ritratto, della collezione de Ganay, sconosciuto fino a venticinque anni fa, quando fu pubblicato dal Wieckzec e subito accolto con entusiasmo dalla critica tra le opere più tipiche ed alte di Tiziano in campo ritrattistico.

Indimenticabile l'austera bellezza di questo quadro nel quale il pittore ha sorvegliato la tavolozza con estrema cura e tuttavia ci ha dato l'impressione che un segreto fuoco bruci sotto i toni bassi dell'armatura da cui fiammeggiano lampi d'acciaio, così come nel volto, dalla posa ardita, dallo sguardo lontanante.

Ma se l'ipotesi di Adolfo Venturi, suggerita alla mente del grande storico dell'arte da uno scritto di Benedetto Croce pubblicato nelle «Curiosità storiche» sulla «Gioconda» di Leonardo, avesse colpito nel segno, e cioè che la misteriosa donna fosse Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla dal 1501, anche la vedova di Federico del Balzo, che partecipò alla strenua difesa dell'isola di Ischia (e cioè la presunta Monna Lisa) avrebbe avuto pieno diritto di figurare nella rassegna napoletana, in questa raccolta di storici personaggi illuminati dal riflesso della scultura e della pittura; giacchè la storia che passa, esalta o sommerge i suoi protagonisti, non tanto ce li tramanda vivi e validi, quanto l'eterno potere dell'arte.

VALERIO MARIANI

(1) A. DE RINALDIS. *Memoria visiva*, Napoli, 1950, pag. 99.
(2) MOSTRA DEL RITRATTO STORICO NAPOLETANO. *Catalogo a cura di G. Doria e F. Bologna, prefazione di A. Maiuri* - Ente Prov. Turismo - Napoli, 1954.
(3) A. M. BESSONE-AURELI. *Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda*. F.lli Palombi Ed. Roma, 1953.

◆ Secondo una statistica compilata dalla rivista americana «The Billboard» in base ad un'inchiesta condotta fra i rivenditori di dischi, sono da considerarsi «best seller» per la scorsa stagione alcune registrazioni di musica classica dirette da Arturo Toscanini.

Al primo e al secondo posto sono rispettivamente la quinta sinfonia di Dvorak e i Pini e le Fontane di Roma di Respighi nell'esecuzione dell'Orchestra della NBC, guidata dal grande direttore italiano.

Al terzo posto viene il secondo concerto per pianoforte di Rachmaninoff eseguito da Arthur Rubinstein ed infine al quarto e quinto posto le sinfonie quinta ed ottava e la «Missa Solemnis» di Beethoven, anch'esse dirette da Arturo Toscanini.

◆ E' uscita a New York con il titolo «The invisible Writing» (La scrittura invisibile) il secondo ed ultimo volume dell'autobiografia di Arthur Koestler.

La prima parte del lavoro, uscita con il titolo «Arrow in the Blue», riguardava i primi 26 anni della vita dell'autore e si concludeva con l'adesione di Koestler al Partito comunista avvenuta nel 1931.

In questo secondo volume Koestler traccia il suo itinerario spirituale che successivamente lo porterà, dopo una larga crisi, a ripudiare il verbo comunista.

E. AMBRON - Ingresso di Dante e Virgilio nel Purgatorio (Siena - Palazzo Chigi-Saracini)

GLI AFFRESCHI DI AMBRON NELLA BIBLIOTECA CHIGIANA

Frutto meditato di due anni di lavoro, il ciclo di affreschi che Emilio Ambron ha eseguito nella Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana, nel palazzo Chigi Saracini, a Siena, esprime, in una pittura essenziale, linearmente precisa, l'atto di sincero omaggio di un uomo moderno ad uno dei personaggi più incisivi della *Divina Commedia*.

L'incontro di Dante con Sapia (della famiglia dei Saracini e perciò progenitrice del conte Guido Chigi Saracini: canto XIII, vv. 108-156) e la cornice dei circostanti penitenti è stato rivissuto, nei tre grandi affreschi parietali, con tutta la suggestione del *Purgatorio* dantesco, in una ampia sala, ariosa.

Nella stessa sala, per volere del conte Guido, un altro artista aveva in precedenza affrescato l'ascetica figura del beato Pier Pettinaio, primo Terziario francescano che ricevè gli abiti dall'Assisiate, e che contribuì con le sue preghiere a salvare Sapia da peggiori pene. È stato come riprendere un discorso interrotto. E Siena, la *Civitas Virginis*, ricca di tesori artistici, patria di anime e di spiriti, ha ritrovato una «sua» donna.

Perchè il pittore, in questo ampio ciclo, ha ricreato il solenne dolore del *Purgatorio*, il tormentato paesaggio, le figure dei purganti; ma al centro — personaggio focale — è Sapia, anima che già aspira alle sconfinate beatitudini celesti.

La trasfigurazione ideale che l'artista ha concepito e attuato, la rigorosa rispondenza ai canoni religiosi e morali, il sentimento che pervade tutta l'opera sono i punti di maggior rilievo ed evidenza immediata. Ma certi particolari, non isolati, tutti spirituali; certi momenti che direttamente si attaccano a un'altra vita e — trascendendola — quasi ne partecipano, sono le «scoperte» di questi affreschi. Quella sottile catena di rocce che racchiude un paesaggio di cielo — promessa di altra vita beata — elemento in apparenza puramente visivo di un paesaggio sognato, qui assume un valore di alto simbolo.

Nè le figure hanno la statica immobilità delle cose morte alla speranza, pur nel loro andamento tutto cadenze di tristezza: proiettano lontano il Cielo, gli Angeli oranti. Le grotte si aprono come suggestione segreta di altri corpi, di altre preghiere, di altre anime.

Tutto il complesso pittorico partecipa di uno stato d'animo preciso, e anche il colore si viene a tratti rafforzando in un segno deciso.

L'andamento ritmicamente costante delle figure, quelle loro pose che fanno di ognuna un «gruppo» mai staccato, sottolinea, con la totale partecipazione ad un complesso vitale, l'astrazione sentimentale, il muto dolore di occhi che sono serrati, di labbra che sanno esprimere solo preghiere.

C'è una sofferenza profonda (non vernice di cose che appiattisce e opaca), un trasferimento totale del soggetto nell'Artista: senza stanchezze e ripensamenti: chè la meditazione era stata la fase preliminare ed essenziale.

Anche la poetica atmosfera dantesca, con la suggestione di certe cadenze, qui ritorna, puntuale, nel ritmo delle figure, dei gruppi dolenti, dell'aspro paesaggio preziosamente geometrico.

Nè poteva mancare, a chiusura di un canto tanto intensamente rivissuto e con Fede composto, l'immagine della Madonna. Isolata dal cielo, eppure partecipe dell'essenza autentica dell'affresco, la Vergine apre il Suo manto per accogliere, sotto di esso, gli Uomini. Piccoli, accanto a Lei, eppure già tanto grandi per noi: sono i Maestri dell'Accademia Chigiana, che hanno trovato nella gioia della Musica la loro terrena ragione di esistenza. E ora guardano a Lei, alla Vergine, con le mani congiunte in preghiera.

Il messaggio di Dante, espresso da altissime parole, ritrova su queste pareti, dove il colore dell'affresco è misura di nuova rima, l'eco di un canto: alla suggestione dell'immagine lirica si è sostituita una chiara e distesa esattezza formale.

Rare volte, forse, è stato raggiunto un così preciso scambio tra Poesia e Pittura: e davanti a tanta difficoltà non di illustrazione, ma di Arte, Emilio Ambron ha saputo mostrare la sua perizia di artista unita ad un alto sentimento umano. Forse perchè è riuscito a unire, alla sofferenza del peccato dell'uomo, la Speranza celeste: luce senza tempo di una beatitudine eterna.

ALDO CAIROLA

RICORDO DI ALFANO

Con la improvvisa dipartita di Franco Alfano scompare una singolare, tipica figura di artista tra le più caratteristiche nella irrequieta, turbolenta vita musicale del nostro tempo.

Il musicista partenopeo nacque a Posillipo, allora frazione del comune di Napoli l'otto marzo 1876. Come per tutti gli artisti di vero talento la sua fu una vocazione precocissima; pare che in tenerissima età fosse già in grado di intonare con garbo i motivi più noti delle opere in voga.

Dopo aver iniziato lo studio del pianoforte con una zia paterna fu affidato alle cure dell'insigne didatta Alessandro Longo che accolse il vivace fanciullo con affettuoso calore. Giunto il tempo di andare a scuola il piccolo Alfano fu iscritto alle discipline tecniche a Napoli dove intanto la sua famiglia si era all'uopo trasferita: una severa bocciatura all'Istituto fisico-matematico al quale era in un secondo tempo passato decise del suo destino di musicista. Con il valido aiuto della mamma che lo incoraggiò a resistere all'opposizione del padre, potè essere ammesso al Conservatorio di Napoli nella classe di composizione grazie ai sapienti insegnamenti di Camillo De Nardis.

Molto proficui furono i contatti del giovane Alfano con il Longo e il De Nardis alla scuola dei quali potè familiarizzare con una agguerrita schiera di valorosi giovani musicisti che ben presto si affermarono nel campo dell'esecuzione, della didattica e della composizione.

A diciannove anni l'imberbe musicista aveva già assimilato tutto quello che si poteva apprendere in Conservatorio: la regola dell'ottava e i partimenti costituivano allora il non «plus ultra» dell'insegnamento armonico, altrettanto rigoroso e pedestre era lo studio del cantrappunto e della fuga. Quando alla composizione vera e propria il panorama scolastico era ancora più ristretto a causa delle condizioni della cultura e della estetica musicale italiana di fine ottocento irremovibilmente ancorata alla nostra gloriosa tradizione melodrammatica; non parliamo poi della tecnica orchestrale la quale più che trascurata era pressochè ignorata. L'irrequieto ed avventuroso giovane non trovandosi a suo agio in un clima siffatto decise di emigrare nella patria del sinfonismo la Germania dove erano fiorenti numerose grandi istituzioni concertistiche, orchestrali e corali, dove la musica era dottamente trattata e coltivata.

Lipsia fu la meta prescelta; ivi l'Alfano fu ammesso alla scuola di Salomon Jadassohn che come teorico e didatta godeva fama internazionale.

Lo Jadassohn irrobustì la tecnica armonica e contrappuntistica del giovane italiano il quale si valse anche degli insegnamenti del Riemann per la teoria musicale di Hans Litt per il violino.

Conseguito il suo bravo diploma il musicista tornò in Italia con il primo importante tentativo del proprio ingegno d'artista l'opera teatrale «Miranda», che il grande Giulio Ricordi ascoltò con sincero interesse ma non pubblicò.

Dopo «Miranda» abbiamo un periodo che potremmo definire di esperimento con creazioni di scarso rilievo quali ad esempio «La fonte di Enschir» su libretto di Illica, due balletti «Napoli e Lorenza» rappresentati con successo a Parigi ed altri lavori da camera strumentali e vocali.

Nel 1904 con «Risurrezione» Alfano conquista notorietà internazionale. A questa fortunata opera che risente degli influssi dell'estetica melodrammatica pucciniana, seguirono «Il principe Zilah» (1909), «L'ombra di don Giovanni» (1914), che segna una tappa importante nella evoluzione estetica dell'artista (opera in seguito più volte ritoccata e ripresentata infine al pubblico con il nuovo titolo «Don Giovanni Manera»), «La leggenda di Sakuntala» (1921) la gemma più significativa forse dell'arte alfaniana, poi ancora «Madonna Imperia», «L'ultimo Lord», «Il dottor Antonio», «Cirano di Bergerac».

Questa cospicua produzione teatrale è accompagnata da una ricca messe di composizioni sinfoniche, da camera vocali e strumentali di grande interesse per la sensibilità, il gusto, l'intelligenza tecnica ed estetica che da esse traspare. Il linguaggio sonoro di questo nostro musicista, indubbiamente grande, risente più di ogni altro del conflitto che travaglia l'arte moderna, tormentata dalla ricerca di un equilibrio espressivo tra intelletto e sentimento, tra forma e sostanza, tra tecnica ed espressione.

In questa alternativa, in questo contrasto non risolto è racchiuso il dramma artistico di Franco Alfano.

Nelle sue opere vi è la chiara testimonianza di questo dramma: sono creazioni nelle quali traspaiono evidenti i segni di un turbamento nel quale l'irruente temperamento mediterraneo del compositore pieno di generosi fermenti romantici si dissolve in sensuali, astratte raffinatezze formali e timbriche ricche di effetto e di grazia ma, il più delle volte, prive di vera sostanza interiore.

DANTE ULLU

Introduzione all'"Adolphe" di Constant

4.

Perciò, nell'*Adolphe*, la poesia dell'amore felice va cercata altrove, per esempio nella bellissima seconda parte del par. XI del cap. III, dove l'amore felice è pur tale, ma visto senza illusioni nella «magie» che crea, nell'illusione che è, insaporandosi del proprio nulla mentre è intento a godersi: «L'amour n'est qu'un point lumineux, et néanmoins il semble s'emparer du temps. Il y a peu de jours qu'il n'existait pas, bientôt il n'existera plus: mais, tant qu'il existe, il répand sa clarté sur l'époque qui l'a précédé, comme sur celle qui doit le suivre». Parimenti, bisogna sorvolare su certe tirate di Ellénore, come quella in chiusa al cap. VIII; ma il dolore di lei attinge ben altra verità nei grevi silenzi, come quando li rievoca ella stessa in una lettera, cui lo stile indiretto libero nel quale viene trascritta serve a dare consapevolmente, appunto, rèmora ai gridi: «en entassant péniblement les jours sur les jours» (cap. V, par. XI). Non sarà difficile, leggendo, sorvolare su queste, come smagliature sporadiche di un cangiante tessuto: l'episodio più pericoloso nel senso dell'enfasi, la morte di Ellénore, non fa a tempo a impostarsi nell'eccesso di pathos che comporta, — amore e dolore! —, che subito, man mano si svolge, viene riassorbito nella condizione solita del libro, quel senso di cuore stretto davanti all'intelligenza che si acuisce a conoscersi. Si vede, in confronto ai romantici, dal Rousseau allo Chateaubriand, qual è la superiorità del Constant nell'*Adolphe*, la stessa dello Stendhal (più giovane di 16 anni, e *Le rouge et le noir* è del 1830), destinati entrambi ad aspettare il declino della moda coeva per avere giustizia: è proprio la sicurezza con cui assorbe i punti esclamativi, le malinconie campate per aria, e quella che ciò nonostante resta anche per lui l'indeterminata «rêverie», nella matematica, tutta fatti concreti, dell'analisi psicologica. «Un *René* plus terne et sans rayons», il giudizio del Sainte-Beuve nello scritto del 1867 voleva innalzare il *René*, diminuire l'*Adolphe:* ma, «è bel modo rettorico», diceva Dante per sè, cioè artistico modo, «quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbellisce». Nè serve dire quanto in ciò operasse la lezione di stringatezza e coerenza che è nel genio della tradizione francese: dalla deliziosa e secentesca *Princesse de Clèves*, ai memorialisti e moralisti del '700, e meglio della *Manon* del Prévost gli pseudo-racconti filosofici del consequenziale Voltaire: per finire nel Novecento, pur ieri, con *Le diable au corps* del Radiguet.

Particolarmente disposto ad accogliere quella lezione era il Constant, come sanno i lettori dei *Journaux*, che anche come memorialista lo conoscono fra i più nuovi del secolo; e deriva in origine dallo stesso spirito caustico dei *Journaux* («épigrammatique», definisce egli nel *Cahier rouge*), la novità propriamente psicologica delle battute che si infittiscono nell'*Adolphe* a formarne la trama. Non che basti la novità psicologica, dove si cerca poesia: il caso delle «rêveries» del Rousseau; ma nell'*Adolphe* non è (o non soltanto) una novità cronologicamente accertabile, è un atteggiamento dell'animo, come dell'avido, acerbo ragazzo che in realtà si nasconde in colui che, per ciò stesso, a coloro ch'egli fa soffrire appare «un homme dur et aride» (cap. V, par. XI). Vedetelo tipicamente ragazzo davanti a Ellénore, anche nel modo di averne pietà: «Dès que je voyais sur son visage une expression de douleur, sa volonté devenait la mienne: je n'étais à mon aise que lorsqu'elle était contente de moi» (cap. IV, par. II); e se soffre lui, maggiore della sofferenza è lo stupore di sentirsi soffrire, con una ingenuità nel confessarsene, per cui si pensa a Catullo: «J'étais étonné moi-même de ce que je souffrais» (cap. II, par. XV). E' codesto atteggiamento dell'animo, che fa nuove nell'*Adolphe* anche le osservazioni, per sè stesse scontate nei nessi psicologici del racconto: «On est si juste lorsque l'on est désintéressé!» (cap. VIII, par. II), «Combien elle me pesait, cette liberté que j'avais tant regrettée!» (cap. X, par. XVI). Così certe verità ovvie e antiche, quando le riscopre il Petrarca. Ma s'intende che da quell'atteggiamento derivi anche l'estrema sottigliezza, e novità vera e propria, della psicologia dell'*Adolphe;* già novissima la vicenda fondamentale del romanzo, fra brama e sazietà quando il possesso è sicuro, che è la medesima vicenda su cui, cent'anni dopo, il Proust canterà l'impossibile «recherche» di far nostre le persone amate, e il mondo fuori di noi, e il tempo perduto. Non meno nuova la materia psicologica della psicologia dei personaggi; per dirne uno, luogo topico fra i luoghi topici del romanzo, l'appuntito indugio là dove uno iato s'insinua fra la volontà di dire e le inefficaci parole, come chi parla in lingua straniera (cap. II, par. VII); che è la zona dove i sentimenti «se composent d'une multitude d'impressions variées qui échappent à l'observation; et la parole, toujours trop grossière et trop générale, peut bien servir à les désigner, mais ne sert jamais à les définir» (cap. II, par. II); la zona dove «ce qu'on ne dit pas n'existe pas moins, et tout ce qui est se devine» (cap. III, par. XIV); dove le parole amare di un attimo, «nous pouvions nous taire, mais non les oublier» (cap. IV, par. VIII): e si, «nous parlions d'amour; mais nous parlions d'amour de peur de parler d'autre chose» (cap. V, par. III), oppure, «nous savions si bien mutuellement tout ce que nous allions nous dire que nous nous taisions pour ne pas l'entendre» (cap. VI, par. VIII). Talchè infine: «C'est un grand pas, un pas irréparable, lorqu'on dévoile tout à coup aux yeux d'un tiers les replis cachés d'une relation intime; le jour qui pénètre dans ce sanctuaire constate et achève les destructions que la nuit enveloppait de ses ombres: ainsi les corps renfermés dans les tombeaux conservent souvent leur première forme, jusqu'à ce que l'air extérieur vienne les frapper et les réduire en poudre» (cap. VIII, par. II). Davvero non meraviglia, a siffatti passaggi, che il cristallino *Adolphe* dovesse piacere ai simbolisti; come riscoprendolo il Barrès, nel 1889, ne metteva in rilievo il tema della incomunicabilità delle anime per mezzo della grossolana parola, che tradisce l'indicibile e «le vague», cioè «la musique avant toute chose», *art poètique* del Verlaine.

Questa novità psicologica la s'incontra già in atto nelle prime pagine del romanzo, prima che abbia tempo di nascere il tema della stanchezza: basti l'inquietudine morale in cui si atteggia la fierezza di Ellénore nella falsa sua posizione sociale, quasi moglie del conte de P***, in realtà mantenuta: «Elle protestait, pour ainsi dire, par chacune de ses actions et de ses paroles, contre la classe dans laquelle elle se trouvait rangée»; infelicità dentro di lei, «bizarrerie» di fuori, talchè «on l'examinait avec intérêt et curiosité comme un bel orage» (cap. II, par. VI). Ma più sottile diventa la materia all'analisi, quando la sua posizione si aggrava al disamore di Adolphe, per cui ella abbandonò la qualunque posizione di prima: «Elle s'irritait d'avance lorsqu'elle me demandait quelque chose, comme si je le lui avais déjà refuse» (cap. VI, par. VII); dove serve notare, tanto vero che non è la favola a creare il tono, bensì viceversa, che eguale era l'irritazione di lui, come per una pretesa già offesa in anticipo dalla possibilità del rifiuto, quando nel pieno dell'incalzante desiderio la supplicava di amore (cap. II, passim). Simile parimenti è il loro modo di amare, lei appassionata e senza controllo, lui nell'oscillante giuoco fra egoismo e pietà, ma intesi ciascuno dei due, come allucinati e soli in una plaga deserta, a vivere unicamente nel rivivere i sentimenti dell'altro: «Elle ne résista plus au charme secret que répandait dans son âme la vue du bonheur que je lui devais» (cap. II, par. ultimo), è la donna che comincia a donarsi; «Je fus ému de son émotion» (cap. VIII, par. ultimo), è l'uomo, già traditore in idea, perchè già ha fantasticato il matrimonio con altra donna; e a che doloroso acume introduce il reciproco specchiarsi dei personaggi, nel sentimento di Adolphe: «Je renfermai dans mon sein jusqu'aux moindres signes de mécontentement, et toutes les ressources de mon esprit furent employées à me créer una gaieté factice qui pût voiler ma profonde tristesse. Ce travail eut sur moi-même un effet inespéré. Nous sommes des créatures tellement mobiles, que, les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver» (cap. VI, par. III).

Si sarà visto dagli esempi recati: sempre, nell'estremo acume e novità psicologica, la sotterranea angoscia, da cui abbiamo preso le mosse, un po' comica irritazione nei corrispondenti tratti dei *Journaux*, viene, non sarà ancora a poetizzare, si almeno a riscattare come tale la crudeltà dello sguardo; avvio a questa musa (si direbbe) scientificamente psicologica come nella prosa da Codice Civile dello Stendhal, perchè approdi a più poetici lidi. Anche come materia, più di un luogo dell'*Adolphe* anticipa la psicologia di Julien di *Le rouge et le noir;* specie nel calcolato ardore con cui Adolphe muove alla conquista della donna (cap. II, passim). Ma se talvolta il Constant comincia aderendo alla situazione puntuale, come nella concatenazione di cause-effetti, miracolo iridescente del *Rouge*, subito si scalda salendo con malinconica intensità a enunciazioni di deserta e delusiva saggezza, come nelle meditazioni di pungente elegia che saranno del Proust; basti la seconda parte del par. XI del cap. II, «Quiconque aurait lu dans mon coeur», diciamo la desolata osservazione, che altra volta citammo, su cui conclude il paragrafo: «Il n'y a point d'unité complète dans l'homme, et presque jamais personne n'est tout à fait sincère ni tout à fait de mauvaise foi». Così l'angoscia, già decantata in malinconia, stupefatta come per lunga abitudine, si decanta, più e meglio, in una specie di contemplazione disinteressata delle leggi psicologiche che ha scoperto e contempla; quasi teoretico disinteresse, che è di ogni poesia a farla poesia, dove più lacerante la materia su cui si brucia: «Telle est la bizarrerie de notre coeur misérable que nous quittons avec un déchirement horrible ceux près de qui nous demeurions sans plaisir» (cap. V, par. VII).

(continua)

EURIALO DE MICHELIS

◆ *Andrà in scena a New York una nuova commedia di Clifford Odets dal titolo «The flowering peach» (Il pesco fiorito).*

L'argomento del lavoro trae spunto dalla narrazione biblica di Noè e della sua famosa arca, ma a quanto ha affermato Odets, non vuole essere una allegoria biblica, bensì «una commedia che ha per tema una intensa vita familiare».

VETRINETTA

SALVATORE VALITUTTI, *Il gioco dell'uomo.* Roma, Viola.

Nel suo libro di recente apparso, *Il gioco dell'uomo,* Salvatore Valitutti si è posto deliberatamente il problema dell'attività giocosa come imparentata con le più alte manifestazioni dello spirito. Come inquadrare il gioco nello sviluppo della mente, come conferirgli un significato positivo in una storia genetica dello spirito, in cui non sia più rinvilito a «distensione» o ad intrattenimento? Ed, analogamente, come valutare lo sport, diventato un'esigenza entusiasta di larghi strati collettivi? Potremo continuare a rubricarli sotto la classifica della «ricreazione» più o meno salutare? Facendo leva su suggestioni procedenti dalla filosofia romantica e dalla pedagogia coeva (Schiller, Froebel, e nello sfondo, Pestalozzi e Rousseau) Salvatore Valitutti ha inteso additare nel gioco una prefigurazione dello spirito alla ricerca di se stesso, anzi un preludio al riconoscimento della legalità e dell'obbiettività necessitante, nei cui schemi lo spirito si organizza. Per Schiller, per lo Schiller delle *Riefe ueber die aestetische erziehung des menschen*, il gioco era il primo moto preparatore dell'arte. Anzi, il momento di una soggettività che si riconosce gioiosamente in contrapposto al mondo esterno, una prima parvenza di creatrice energia spirituale. Analogamente, Valitutti addita nel «gioco il principio dell'attività mentale che si obiettiva in leggi». Il giuoco in quanto regolatore, è regolante. Esso è affermazione della soggettività del bambino, ma inizia tuttavia il processo della sua realizzazione nel mondo oggettivo. Le leggi del gioco sono le prime leggi volute dal bambino. Le altre leggi gli sono necessariamente imposte. Il gioco è nella vita infantile, veramente un'educazione alla legalità. «I bambini obbediscono alle leggi del gioco perchè non è possibile giocare senza leggi perchè giocare per loro è un piacere, più piacevole di quanto non sia spiacevole sottrarsi all'osservanza delle leggi». E questa filosofia del gioco sviluppa da sè altresì una «filosofia del lavoro» assai più sagace e perspicace dei tentativi frettolosamente abbozzatine da F. Battaglia. Lo sport, cioè, per il Valitutti è l'indennizzo e il contrapposto necessario del lavoro: non è distrazione o mero esercizio corporale, ma rinsanguamento della personalità, alleviamento di quell'eteronomia, di quella disciplina esterna, che soprattutto nelle grandi fabbriche, l'operaio sente pesare duramente su di sè, sulla sua persona fino a sommergerla. «Il lavoro nella nostra società è assai poco attraente per chi lavora. Il singolo lavoratore è diventato il piccolo ingranaggio di una macchina immensa e complicata. La massa del lavoro penoso è cresciuta smisuratamente. L'adulto che già collabora al progresso della realtà ritorna alle fonti della soggettività».

Il volume di Salvatore Valitutti, fa precedere la sua tesi sul gioco da una larga rassegna delle posizioni precedenti di pensatori pedagogici e sociali; da Rousseau, di Froebel, Spencer, Croce, Kestschner, a Tilgher (*Homo faber*), che hanno sviluppato temi analoghi. Libro che oltre che per ricchezza dei riferimenti, conquista e avvince per la limpidità della tesi, e la fortunata assenza dell'opaco gergo che inquina — ahimè — la maggior parte delle nostre trattazioni pedagogiche.

LORENZO GIUSSO

GIUSEPPE PARINI, *Giorno e Odi,* a cura di Silvio Pasquazi. Roma, Ausonia.

Per la serietà dell'impegno, per la precisione e il fervore critico, merita di esser segnalata la fatica di Silvio Pasquazi, che ha curato *Giorno e Odi* del Parini per «I libri della poesia», la nuova collana di classici italiani annotati, diretta da Giorgio Petrocchi all'elegante insegna dell'editrice Ausonia di Roma.

Nell'introduzione il giovane studioso ha lucidamente tratteggiato *La teorica del Parini,* seguendo *ab initio* la progressiva formazione spirituale, letteraria e civile, del poeta, lungo tutto il suo *fieri;* mostrando, ad es., come fin dal 1753 (Parini aveva 24 anni) nell'autore del *Giorno* risulti già sufficientemente delineata — sotto l'impulso della nuova poetica sensista — la concezione della poesia come vitale apertura sui problemi etici, sociali e di costume, come aderenza alla vicenda storica, come concretezza (quella concretezza che è il segno distintivo della «poetica lombarda», dal Parini fino ad alcuni giovani poeti recentissimi, di cui parlava tempo fa l'Anceschi). La polemica con l'Arcadia artificiosa e manierata, è, qui, fin troppo evidente.

Ma nel *Discorso sopra la poesia* (1762) si fa più netta e salda la posizione antimarinista e antiarcadica del Parini. Annota il Pasquazi: «Negando la poesia quale mondo in sè chiuso, ma volendola aperta alla vita e strumento di utilità morale e intellettuale per gli uomini, il Parini viene a superare l'Arcadia e a porsi in linea con la poetica illuministica. A questo programma il Parini restò sostanzialmente fedele anche quando, nella vecchiaia, accentuò il motivo neo-classico...».

Il Pasquazi chiarisce poi come, pur in clima sensistico, il Parini tuttavia non rinneghi completamente l'Arcadia, e di essa segua alcuni criteri (quello del «buon gusto» e dell'imitazione dei classici); infine, soffermandosi sui pariniani *Principi fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti* — che possono considerarsi un trattato di estetica — il critico rintraccia in chiara sintesi i motivi salienti della poetica del Parini, efficacemente lumeggiando la funzione rinnovatrice svolta dal poeta della Brianza per quanto concerne il linguaggio poetico, lo svincolamento dalla prigionia melodica della canzonetta, e, soprattutto, l'adozione dell'endecasillabo sciolto, con il quale egli donò veramente all'età sua «pregio e decoro» e lasciò ai posteri un'eredità destinata a rigogliosa, singolare fortuna.

Nel commento al *Giorno* e alle *Odi,* il Pasquazi ha rivissuto egregiamente l'*animus* pariniano, cogliendone tutte le sfumature, le eleganze, l'ironia, lo sdegno cocente, con ricchezza di documentazione, con analisi agguerrita e, insieme, vivacissima. Ha tenuto conto, talora, delle più felici puntualizzazioni interpretative fornite dalla critica (dal Momigliano, ad es.), ma per lo più si è affidato al suo personale giudizio, con una acutezza, e una sobrietà, e una chiarezza certo non frequenti nei commenti scolastici. Così nelle note a pie' di pagina, come nei cenni essenziali, storico-estetici, premessi alle singole composizioni.

E' dunque, questo del Pasquazi, un lavoro che si distingue per intelligenza e nitore; la poesia del Parini ne viene illuminata con sostenuta vivezza, offre ancora persuasivi appelli di moralità e di coraggio.

MARIO PETRUCCIANI

GEROLAMO LAZZERI, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana.* Milano, Hoepli.

«L'opera del Lazzeri rifà, con tutti i sussidi degli studi più recenti e con un diretto esame dei codici, un lavoro analogo a quello compiuto da Ernesto Monaci nella ormai rarissima *Crestomazia*, offrendo in un volume molti e difficili testi che bisognava ricercare in opere speciali e in riviste e in opuscoli rari». Questa indicazione dà l'Editore ai lettori, usando un tono sobrio lapidario, che ben si addice all'imponenza di una silloge che ha il pregio di essere finora la più completa e la più criticamente dotata.

Il volume è diviso in due parti: I - *Primi documenti del volgare italiano;* II - *La scuola siciliana.* Dall'indovinello «Boves se pareba» al Placito di Teano dell'ottobre 963 all'iscrizione ferrarese al Ritmo lucchese e al documento ferrarese del 1242 per la prima parte; da Cielo Dalcamo a L'Intelligenza per la seconda è tutto un lavoro di paziente succosa ricerca in un susseguirsi di pagine accurate e nitide, composte in uno stile sempre elevato e con un formidabile apparato di note critiche.

In appendice sono aggiunti il *Lamento della sposa padovana* e la canzone *Amore, in cui disio ed ò speranza.*

Oggi è di moda tra filologi ed esteti, specie noi giovani, un economico modo di studiare, che consiste nel non vedere che problemi, nel non parlare o scrivere che di problemi. Il libro del Lazzeri ci serva di remora, scopra la nostra ipocrisia e ci avvii verso la ricerca seria che riempie l'anima.

ENZO ESPOSITO

ALFREDO PETRUCCI, *Maestri incisori.* Novara, Istituto Geografico De Agostini.

Altri ha rilevato l'importanza della pubblicazione sia per la storia dell'incisione, sia per la storia dell'arte (si discutono e si prospettano nuove visuali su Mantegna, Dürer, Parmigianino, Luca di Leyda, Callot, Rembrandt, Della Bella, Van Ostade, Salvator Rosa, G. B. Tiepolo, Bartolazzi, Piranesi), a noi giova porre l'accento sul valore di suggestione e di avvio che il libro può avere per gli studi di storia della letteratura italiana. Si guardino quelle illustrazioni, così sapientemente scelte e collegate, e si avrà un quadro vario sorprendente e nuovo dell'arte di un secolo e come questa interpreta o compensa l'opera letteraria, certamente più platonica per mezzi e ispirazione. Siamo dinanzi alla storia del gusto e del costume dal quattrocento al settecento, dal Mantegna al Piranesi, tanto più interessante quanto meno legata alle immediate forme di espressione letteraria. Così quel carattere fastoso e semplice insieme, forte e lezioso, rude e ornato, che possiamo cogliere in poeti come Pulci Boiardo o esssenzialmente Poliziano, eccolo qui stranamente forte e vigoroso nel Mantegna: e in lui quel ricalcato amore del fiabesco e del classico o l'uso di esso per sfondo come nel Pollaiuolo. In altro luogo noi stessi fummo solleciti nel segnalare l'importanza di tali ricerche estranee al campo della letteratura, ma necessarie e valide sempre per una più varia interpretazione di essa: ugualmente si dica per la musica, la scienza, la storia militare, ecc. Nel caso nostro poi è logico che una tale lezione ci venga dal Petrucci, che oltre che artista e storico d'arte, sappiamo essere anche fine letterato e soavissimo poeta.

ALDO VALLONE

ORIOLI GIOVANNI, *Alessandro Manzoni, Inni sacri e odi.* Roma, Edizione Ausonia.

Ogni lirica è abbondantemente annotata: note dell'Orioli (che si rivela sensibile lettore di queste insigni pagine) e dei principali critici del Manzoni.

Una lucida introduzione. («Manzoni con le poche poesie religiose riportò l'arte nella vita, ispirandosi direttamente all'anima e al sentire del popolo. Del popolo rappresentò la fede e le feste. Al linguaggio aulico e sostenuto dei classicisti e al logoro ciarpame d'immagini d'accatto presente nei suoi poemetti giovanili *Urania, A Partenide* ecc., sostituì una sintassi e un linguaggio più vivi, agili, sciolti, meglio aderenti all'immediatezza insita nel temperamento popolare»). Una bibliografia.

CARLO MARTINI

"IL DISPREZZO" DI MORAVIA

(continua da pagina 2)

La soluzione, come ognun vede, è troppo comoda, perchè si possa ammettere che Moravia, dopo aver costruito il gran castello di una difficile psicologia, lasci ad un terremoto l'ufficio di spianarlo. E soltanto poco prima della conclusione mortifera, Molteni aveva capito, attraverso i vaneggiamenti omerico-freudiani di Rheingold, che il disprezzo della moglie dipendeva dalla convinzione, erronea, di lei, che egli l'avesse in certo modo, e sia pur tacitamente, promessa o venduta a Battista. Tale spiegazione, confermata dalla moglie, è troppo facile a prevedersi ma troppo difficile da rimandare, come Moravia fa, di pagina in pagina, perchè la si possa accettare come filo conduttore e come ragione plausibile di una vicenda reale. E se anche nella vita ciò fosse possibile, nella pagina di Moravia, secondo noi, non regge. Molte pagine, invece, reggono a sè; ma questa non può essere una lode, per un narratore come Moravia, in cui ci ha stupito anche l'intrusione di una specie di delirio spirituale e certi assaggi nel campo della visione quasi ultrafanica, che non appaiono fusi con i grossi e predominanti residui di un realismo ancora vigoroso e ben motivato.

Questo romanzo dunque, diversamente che ad altri lettori, a noi non appare un punto d'arrivo, non insomma un capolavoro, ma anzi, sul piano dell'arte, uno dei meno convincenti di Moravia. Invece lo giudichiamo assai impegnato e probante nel senso già detto di una trasformazione radicale che investe tutti gli interessi del narratore, perchè arricchisce i suoi assaggi e, se vogliamo, le sue denunzie del male, con quest'insolita figura di Emilia, taciturna innamorata del bene. Ma troppo taciturna e cocciuta e impronta nel risolvere secondo impulsi irragionati la propria realtà umana e artistica, perchè non si debba pensare che un tributo all'incertezza, passando un confine così decisivo, anche un Moravia dovesse pagarlo. Doppio merito, secondo noi: ci pare, infatti, che egli abbia avuto bisogno di doppio coraggio, e per rinunziare a schemi facili ed agevoli di successo preventivamente assicurato, e per affrontare temi che lo riconducono quasi agli inizi di una carriera, quasi, vorremmo dire, ad un'infanzia poetica, ove la parte matura e decadente di lui, che recalcitra alla sconfitta e stride all'implicita condanna, potrebb'essere finalmente spazzata via dall'innocenza ritrovata.

PIETRO ZANNI

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 51 - ROMA, 19 DICEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

Per un bilancio della cultura filosofica, in Italia, nel cinquantennio scorso

Ora che i due grandi protagonisti della rivoluzione culturale promossa dall'idealismo in Italia sono scomparsi, Croce e Gentile, e che il cinquantennio pian piano comincia ad allontanarsi come ricordo di un passato, sul quale il pensiero presente ancora s'indugia per un giudizio che giovi all'orientamento verso l'avvenire, ora, dico, che entusiasmi e avversioni, amori e odi, se non dileguati del tutto, son sopiti tanto che non turbano più la serenità di uno storico imparziale, un bilancio sarebbe utile anche a dimostrazione che l'Italia ha tenuto un posto onorevole nel movimento generale della cultura europea.

Qui, è ovvio, non si ha nessuna pretesa neppure di abbozzare un tal bilancio; ci si contenta di darne qualche linea, riassumendo quanto sembra più pacifico oramai.

Si sa che il primo squillo di tromba, per così dire, fu l'uscita della rivista *La Critica*, nel 1903, diretta dal Croce e da lui scritta per la maggior parte. Essa continuò sino al 1944, seguita subito dai *Quaderni della critica*, che rialzarono l'interesse dei lettori, non solo per il commento ai grandi avvenimenti politici, ma anche perchè in essi il Croce segnò tracce importanti per la storia del suo pensiero negli ultimi anni. Ma per la cultura è il primo decennio della rivista quello che diede al movimento il suo carattere più rivoluzionario. Era il tempo in cui il positivismo dominava tranquillo nella cultura italiana. Qualche eco della reazione al positivismo cominciata in Francia e in Germania era pur arrivata, sì, fra noi, ma tenue e sporadica. Contemporaneo, per es., al movimento che sorgeva in Italia era in Francia il bergsonismo, ch'ebbe una risonanza mondiale, e con esso, pur tanto inferiore, quel pragmatismo che, provenendo da un continente nuovo nell'agone del pensiero, parve cosa nuova e persuasiva a chi non voleva troppo affaticare il cervello nei problemi «metafisici», come allora si chiamavano in blocco tutti i problemi speculativi. E forse almeno un po' della fortuna del bergsonismo nel mondo si deve a una ragione press'a poco uguale: a quella novità che, sorretta da una scaltrita abilità letteraria, ostentava il suo principio dell'intuizione come «slancio vitale». Ma nel complesso, ripeto, il positivismo dominava sovrano, da noi, specialmente nelle sfere ufficiali della cultura, nelle università, dove, se qualche voce dissonante pur si alzava qua e là (per es., il Bonatelli a Padova accanto all'Ardigò, e l'Acri a Bologna), restava senza conseguenze.

Ora, il meraviglioso fu questo: che *La critica* determinò, si può dire, d'un tratto la caduta del positivismo, non nelle Università, ossia nell'insegnamento ufficiale, ma nella libera cultura degli Italiani. Al primo posto in quest'opera rivoluzionaria bisogna mettere il Croce, tanto superiore al Gentile, suo collaboratore, per freschezza e spregiudicatezza d'ingegno, per vivacità anche letteraria, amante nella polemica di un umorismo che ricordava Voltaire. Egli ottenne un bel successo anche perchè si presentava come uomo di cultura fuori dell'ambiente universitario, dove fu sempre rilattante ad entrare, e con l'innata disposizione, anzi, a volgere al satirico la figura del «professore», specialmente del «filosofo» costretto a far della filosofia un esercizio scolastico. La filosofia crociana, tanto diversa da quella bergsoniana, ebbe con questa la nota comune della *mondanità*, ossia di apertura verso il mondo della cultura fuori degli schemi e delle ristrettezze a cui, per ragioni pratiche, obbliga l'insegnamento nella scuola. Di qui anche il successo enorme della sua *Estetica*, che, specialmente in un paese, come l'Italia, ricco di tradizioni classiche e rinascimentali, faceva presa immediatamente su la classe dei letterati e dei critici d'arte, i quali, d'allora in poi, si son sempre sentiti orgogliosi di essere — dietro le orme di tanto maestro — alla testa di tutta la cultura mondiale su tale argomento.

Ma il Croce è stato un uomo dalle molte anime, o si dica dai vari aspetti dell'anima, ch'egli tuttavia metteva tutta in ciascuno, e accordava senza fatica. Spirito modernissimo, pure amava con passione, come gli eruditi del settecento, le curiosità storiche e letterarie anche minute, servito in ciò da una memoria prodigiosa. Ha sempre avuto in uggia l'Illuminismo con i suoi «immortali principî», ma guai a chi, in politica o nella sua fede religiosa, li avesse messi in dubbio. Immanentista sospettoso di ogni accenno alla trascendenza, sentì sempre religiosamente i valori della vita spirituale. Ha dato il tempo maggiore della sua attività letteraria alla critica estetica, ma la sua aspirazione più costante è stata verso la filosofia: verso una filosofia che abbracciasse tutto il mondo della cultura, come quella hegeliana, ma su un piano aderente al mondo dell'essenza comune a ogni uomo.

Non fu sola, quindi, *La critica* a operare, specialmente per il pensiero filosofico, il nuovo orientamento della cultura italiana. Accanto a essa sorse una *Collana di classici della filosofia moderna*, nella quale si videro, per la prima volta in buona veste italiana, le opere principali di Kant, di Hegel, di Cartesio, di Spinoza, di Leibniz, di Berkeley, di Hume, di Fichte, ecc. Ora, si rifletta a questo: che la caratteristica più rilevante della cultura positivista era stata la quasi perfetta ignoranza della storia della filosofia, e si comprenderà facilmente quel che volle dire, specialmente per la gioventù studiosa, l'apparizione di quei testi. E per quanto di minore importanza si deve ricordare anche la *Biblioteca di cultura moderna*, la quale, anch'essa sotto la direzione del Croce, diventò presto ricca di opere ottime per la cultura in generale. È il periodo, questo, in cui la casa editrice Laterza di Bari, organo dell'attività crociana, fu benemerita per la divulgazione del nuovo pensiero filosofico e culturale.

I fascicoli de *La critica*, usciti sempre con puntualità, erano attesi e letti con avidità in quegli anni, ed erano densi di varia vita di pensiero: oltre gli studi su la letteratura italiana, gli scritti di estetica, ecc., erano numerose le recensioni critiche di opere filosofiche italiane e straniere, di filosofia del diritto, di storia della filosofia, di storia politica, di ogni ramo infine della cultura umanistica (raccolte poi, via via, anche in seguito, nei volumi delle *Conversazioni critiche*). La collaborazione del Gentile era assidua: egli vi cominciò a pubblicare, sin dal principio, un'ampia revisione critica de *La filosofia in Italia dopo il 1950*, raccolta poi nei volumi delle *Origini della filosofia contemporanea in Italia*, e s'intende che quella revisione aveva particolare importanza per il giudizio che vi si faceva di quanti allora scrivevano di filosofia, specialmente di coloro che tenevano cattedre nelle Università. A un pubblico più largo si rivolgevano i volumi della *Filosofia dello spirito*, che Croce pubblicò in questi anni, i quali presentarono una visione complessiva dei problemi fondamentali dello spirito umano, teoretici e pratici, che, mentre rammodernava le conquiste maggiori del pensiero nel suo storico svolgimento, li portava su un piano accessibile, per l'aderenza alla viva esperienza, ad ogni persona colta.

Questo fu il periodo d'oro per la formazione del pensiero crociano e del suo influsso nel mondo della cultura: il Croce lo ha ricordato, poi, sempre, con accorata nostalgia. Ma ecco, a un tratto, determinarsi un avvenimento che, mentre provocava un dubbio su la solidità della sua costruzione filosofica, produceva un'incrinatura anche della dittatura da lui sin allora esercitata nel campo del pensiero. Gli sorge a lato il suo collaboratore Gentile con una posizione teoretica sua propria, ch'era per se stessa una critica radicale di quella crociana. E che non fosse un'escogitazione a vuoto, quella del Gentile, veniva dimostrato subito da quel *Sommario di pedagogia* (1913-1914), che operava nel problema dell'educazione una rivoluzione analoga a quella operata dal Croce nel campo dell'estetica. Era un vecchio problema, al quale il Gentile aveva posto un amore appassionato sin dai primi anni: aprire la scuola italiana al soffio della vita, farne un problema di vita spirituale al di là di ogni empirico interesse, vedere nel problema dell'educazione il problema stesso dell'uomo nella formazione di se stesso. E dopo poco compare quella *Teoria generale dello spirito come atto puro*, che è il grande manifesto della nuova filosofia, chiamata *attualismo*, in cui tutti i problemi della tradizione sino allo Hegel, intorno al mondo, a Dio, all'uomo come conoscenza e come volontà, vengono concentrati e dialetticamente organizzati nell'atto per cui ogni uomo, come coscienza di sè, esiste a se stesso.

All'ammirazione, che si diffuse subito, per l'apparizione di questo travolgente impeto speculativo, si aggiunsero circostanze esteriori: cioè, la guerra, che il Gentile, interventista, accompagnò con scritti diffusi, mentre il Croce, neutralista e sospettato per la sua ostentata vicinanza alla cultura germanica, accompagnava il grande avvenimento con noterelle critiche che volevano mettere in guardia contro la retorica dei discorsi e delle frasi fatte. La vittoria coronò l'intervento, e si ebbe allora anche un sollevamento della fiducia nazionale e del sentimento religioso. Quando uscirono nel 1920 i *Discorsi di religione* del Gentile, sembrò che egli fosse l'interprete migliore delle nuove generazioni. E in quell'anno stesso il Gentile si separò da *La Critica*, e fondò una rivista propria, il *Giornale critico della filosofia italiana*, rimasto, ancor oggi, organo della scuola.

La rottura speculativa, tuttavia, non determinò, per allora, quella pratica, personale. Alla dittatura succedette, per così dire, una diarchia, e i due maestri confermarono la loro intenzione di proseguire concordi nell'opera comune a vantaggio della cultura. Come quando due coniugi, accortisi della diversità dei loro temperamenti, decidono, tuttavia, di restare uniti in una reciproca stima per il bene della famiglia.

Poi, si sa quel che avvenne: nel 1925 l'uno scriveva o ispirava il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, l'altro scrisse quello degli *intellettuali antifascisti*. Fu la rottura anche personale (la separazione legale). Liberali, per la verità, erano entrambi, ma, mentre il Gentile aderì al regime fascista perchè, contro la demagogia dei partiti che avevano avvilito il Parlamento, restaurava l'autorità dello Stato, il Croce, invece, puntando contro l'accentramento del potere nelle mani di un solo, si erse paladino della libertà, e tenne desto, durante il ventennio, lo spirito di opposizione, specialmente fra i giovani studiosi, onde, caduto il regime, la figura del Croce venne in primo piano anche nella vita politica nazionale. L'altro, intanto, era caduto vittima della sua fede professata sino all'ultimo. Temperamento critico, quello del Croce, un po' freddo e cerebrale; ardente, quello del Gentile, tutto preso dagli ideali del nostro romanticismo risorgimentale.

Essi combatterono per le loro fedi in numerosi scritti durante questo periodo. Del Croce basti ricordare la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* e la *Storia d'Europa*. Del Gentile, vari volumi sul fascismo, ch'egli considerava tutt'uno con la ripresa culturale e spirituale della nuova Italia. Certo effetto si ebbe, sì, su la cultura generale per l'attenzione richiamata dagli studiosi al problema, come Croce bene lo definì, etico-politico. Ma l'attenzione generale era, naturalmente, occupata, in misura soverchiante, dagli avvenimenti quotidiani. Nella schiera degli intellettuali, degli studiosi fuori dell'ambito universitario, proseguiva il forte influsso dell'estetica crociana, svincolata dai presupposti che la legavano al sistema complessivo, e sorgevano critici d'arte e di letteratura che hanno nome ancor oggi in Italia. L'influsso del Gentile, invece, si estese sempre più fra i cultori di filosofia e di storia della filosofia, specialmente fra gli universitari. Poi, anche la sua scuola cominciò a scindersi in direzioni diverse, le quali, d'altronde, confermano ancor oggi la fecondità del pensiero gentiliano, se non viene troppo pedantemente tenuto fermo nelle sue formulazioni scolastiche. Anni scorsi alcuni tentarono un'evasione facendo gran festa all'esistenzialismo, ma con magri risultati. Oggi l'evasione viene sentita da alcuni per la via del marxismo, ma risultati positivi non si vedono ancora. L'idealismo dei due grandi maestri ha lasciato in eredità alla cultura italiana una capacità di critica scaltrita ch'è difficile contentare. E questa, in fine, è stata l'eredità migliore.

ARMANDO CARLINI

◆ *Continuano a moltiplicarsi in ogni parte degli Stati Uniti le pratiche applicazioni delle recenti decisioni della Corte Suprema contro la segregazione razziale nelle scuole pubbliche.*

In questi giorni l'università del Missouri ha deciso che sia abolita qualsiasi precedente norma intesa a limitare la frequenza degli studenti di razza negra. Sinora vigeva il principio che garantiva ai negri la iscrizione qualora essi non potessero ottenere condizioni di studio eguali in altri istituti creati nello Stato del Missouri appositamente per la gente di colore.

«FIGLI DIFFICILI» DI PRISCO

Dopo *La provincia addormentata* (premio Strega 1949, opera prima) e *Gli eredi del vento* (premio Venezia 1950), per quale premio saranno nati questi *Figli difficili* (Rizzoli, Milano), l'ultimo romanzo di Michele Prisco? Se l'autunno prossimo ci recasse la notizia di un Prisco vincitore del Premio Marzotto per il Teatro, non ci meraviglieremmo affatto. Intanto, chi non vede una certa fatalità nell'incontro tra un premio di nuova istituzione e un autore che ha per sorte felice e obbligante, d'esser premiato in ogni genere che tenti? Dopo il racconto, il romanzo; dopo il romanzo, il dramma. E, per uscir di scherzo, si avverte che, con piena coscienza dell'autore, questo romanzo definito dalla stessa bandetta pubblicitaria: «scorcio quasi drammatico», costituisce la prova generale di un interesse teatrale già prorompente e maturo.

Tra le caratteristiche del Prisco, era stato notato un indugiar narrando, che gli si rimproverava come effetto di durezza d'orecchio, o difetto di ritmo interiore. Il Prisco tirò dritto, e fece bene. Anche oggi egli dà principalmente l'impressione di studiare la propria materia, senza punto preoccuparsi dei ristagni che derivano da un eccesso di studio. Mentre offre al lettore comune un racconto pur sempre avvincente, largisce a quello scaltrito tante e tali rivelazioni della sua tecnica di costruttore e di osservatore, da fornire contemporaneamente il prodotto e i segreti della bottega. Non ci serviremo di quest'osservazione per sottolineare una carenza estetica; preferiamo volgerla a lode di un giovanissimo (è nato nel 1920) che non ha fretta d'arrivare, e forse proprio perciò è giunto molto lontano. Nei ritmi narrativi, il Prisco non sembra darsi pensiero del tempo: tra i crismi riconosciuti della sua meridionalità, metteremmo anche questo, e senza biasimo. Come tutti i meridionali, dai Greci ai Siciliani, da Verga ai tragici ateniesi, egli fa più attenzione allo svolgimento appenato e diuturno della psiche umana, che alla bruciante forza del fatto onde si infiamma nella pagina la reazione drammatica. La *brevità* verrà poi: quella brevità che è per tutti una conquista e non una intuizione, e il punto d'arrivo dei religiosi stupori che nascono osservando le infinite sfaccettature dell'animo umano.

☆

L'azione principale si svolge in una sola notte. Ciò che resta di una cospicua famiglia borghese, adunato intorno ad un tavolo, aspetta il ritorno di una donna, da tempo fuggita con l'amante. Sarà accolta o respinta? Molto dipende dal verdetto che daranno i giudici adunati, riandando i motivi che l'hanno indotta, prima al peccato ed ora al ritorno. Ella è Maddalena, la moglie di Roberto, fuggita con Gregorio, il cognato. Roberto, per quanto appaia disgustato ed esasperato dal caso, che mette lui, sempre così schivo e meschino, al centro della famiglia e della cittadina pettegola, desiderava da tempo che Maddalena tornasse: aveva già intuito, e scopre adesso gradualmente, che soltanto la mortificazione totale può riscattarlo insieme con tutti gli altri, dalle colpe mai completamente riconosciute. Si tenta il diversivo della recriminazione: di chi sono le colpe? chi, il più colpevole? Colpe triste e meschine, vengono in tavola una dopo l'altra con pari forza e pari confusione: si cerca la prima donde son germinate tutte le altre, in forma di rinfaccio, di invettiva, di accusa condensata in pochi tratti allusivi, che poi ciascuno riprende e svolge per disteso, richiamandosi agli antefatti.

La tecnica è quasi arbitraria: meno di quanto ci parrebbe se non avessimo esperienza del *flash-back* cinematografico, o racconto dei precedenti che si dilata a racconto principale: ma è pur sempre una tecnica che spregia la verosimiglianza, con il racconto per lo più diretto di fatti e particolari, che non potrebbero esser tutti a conoscenza del narratore di turno. Tant'è: ad un certo momento, il lettore si trova sganciato dal «punto di vista», ed è dentro un racconto equivalente a quello che si poteva fare nei modi tradizionali. Ne nasce un tono particolare, forse complessivamente ingrato, come di sforzatura intellettualistica; ma il romanzo c'è, e benchè spesso interrotto da scene teatrali (*i punti di vista*), riprende il suo corso e la sua essenza nei momenti in cui il cruccio individuale è sopraffatto dall'ondata narrativa. Vogliamo dire che si tratta di romanzo e dramma mescolati? Che il romanzo è quasi degradato a didascalia del dramma? Che il dialogo drammatico è già scritto con tutte le evocazioni necessarie, e potrebbe reggersi sulla scena con pochi accorgimenti e ritocchi? Un dramma, per intenderci, alla Cèchov. Come si vede, in sede teorica sarebbe facile una condanna; ma, in sede pratica, assicuriamo che è molto più facile subire il fascino di questa commistione, ed ancor più importante capire.

☆

Ha narrativamente e drammaticamente pari forza il personaggio di Giuditta, la madre, con i suoi maneggi *a fin di bene*, che passati attraverso una stortura pedagogica e promossi da un falso concetto dei doveri materni, attediano e deformano l'anima e la sorte dei figli, coinvolgendo amici e conoscenti, innamorati e innamorate, quanti insomma un *normale* destino mette in contatto con una normale famiglia. Uno di questi, Andrea, aspirante letterato e poi semplice ragioniere nel pastificio dei Lombardo, innamorato di Giulia, è testimone della lunga notte e cronista di essa, in prima persona. Discreto ma non disinteressato corifeo, cuce i molti racconti confluenti ma non fusi, li coordina, li completa, li ribadisce con il proprio dramma, che prende una livida tinta singolare e geniale, quando sbocca a toni di soddisfazione e di vendetta profondamente compassionevoli: infatti tal vendetta e soddisfazione, implicando sempre la sventura di colui che vi si appiglia, hanno un che di malato e di mostruoso, una dolente rassegnazione a trovare in quel male il meno peggio. Gli altri picchiano furiosamente alle porte ormai chiuse dei loro destini coartati, egli spia dalla serratura della propria: vede più e meglio di tutti, ma come tutti gli altri non può passare di là.

Le esplosioni di furore e le tardive ribellioni sono il pretesto, talvolta meccanico, all'evocazione delle vicende segrete, che si snodano serpigne nelle parole dei presenti, come per tanti anni si sono svolte subdole e irreparabili, nell'assidua, moralmente ottusa e genialmente corruttrice interferenza della madre. C'è il fato greco appiattito alle misure di un sorvegliatissimo realismo, c'è Freud impiegato come intuizione, più che applicato come osceno svolgimento di dottrina tutta al nudo. Ogni componente del romanzo è così perfettamente subordinata alla tragica rivalsa della madre, che perfino la guerra vi si colloca obbediente, come un dei tanti fili della trama che ha per ordito la geometrica, irriducibile volontà di Giuditta.

☆

Giuditta, moglie del padrone di un pastificio di Castellammare, ha un altissimo concetto di sè e della propria famiglia, che sente nobilitata appetto al tritume provincialesco perchè da più generazioni ella e i suoi rappresentano l'*industria*. Questo grado sociale difende e sostiene con tanto maggiore accanimento, quanto più, lungo molti anni avviliti, ha visto — fingendo di non vedere — il marito imbragarsi in ogni sorta di amorazzi. Ella, che crederebbe di aver tutto se avesse anche l'amore o almeno il rispetto del marito, vuole assicurare ai figli ciò che le è mancato. Straccia idilli, tesse rapporti che tengano luogo di amore, fa e disfà anche più di quanto possa sospettare chi, entrato nel suo campo magnetico, la sente tuttavia dominatrice diabolica. Gli stessi figli non l'hanno mai ben capita prima di quest'ultima notte, durante la quale si sciolgono tutti i complessi e i misteri che gravano sui personaggi.

Il marito di Giuditta, prima di morire, era l'amante di Clelia, la sorella di Gregorio: e Gregorio è stato voluto da Giuditta come marito per Giulia, che amava invece Andrea, il poeta-ragioniere. Roberto, l'altro figlio di Giuditta, amoreggiava con Maddalena, che Giuditta giudicava partito indegno di lui. Per separarli, la madre non esita a spedire il figlio alla guerra. Ma la guerra glielo restituisce zoppo e incupito, tanto che Giuditta non può veder più di mal'occhio

(continua a pag. 2) **VLADIMIRO CAJOLI**

SOMMARIO

LA POETICA DI RIMBAUD
nella crisi contemporanea

La Francia sta commemorando il primo centenario della nascita di uno dei suoi maggiori poeti moderni, Jean Arthur Rimbaud, avvenuta a Charleville il 20 ottobre 1854. Altri, da noi, ripercorrerà le tappe dell'avventurosa e orgogliosa vicenda biografica del poeta che fu per eccellenza il *maudit,* ricordando come egli, lasciata in giovanissima età la poesia, si gettasse in uno smanioso attivismo che lo portò fino in Africa quale mercante d'armi; altri rivivrà i valori più saldi della sua poesia. Noi vogliamo qui delineare brevemente la «poetica» di Rimbaud, per ricordare poi, in rapidissimi cenni, l'influsso esercitato da quella poetica su alcune correnti della letteratura contemporanea.

Per Rimbaud si può accettare la prospettiva del Raymond (nel suo egregio libro *Da Baudelaire al Surrealismo,* p. 11): «Oggi si è d'accordo nel considerare *Les fleurs du mal* come una delle fonti vive, anzi la principale, della corrente poetica contemporanea. Una prima vena, quella degli artisti, condurrà da Baudelaire a Mallarmé e poi a Valéry; un'altra, quella dei veggenti, andrà da Baudelaire a Rimbaud e poi agli ultimi venati tra i cercatori d'avventure».

La poesia di Rimbaud rivela — com'è noto — il senso di una soggettività esasperata. Ma tale soggettività (ed è questo il punto forse più importante per intendere il significato dell'opera di Rimbaud) si accampa come disgusto della putrida vita, quasi corrotta da un maleficio d'impurità, come tragica disperazione di vivere, come rifiuto di una realtà guasta che nulla suggerisce, e può suggerire, se non l'ansia di una radicale, assurda riforma («changer la vie») fino allo spasimo della rivolta: «Rivolta — dice il Coulon — contro la religione, il governo, la società, la famiglia, l'amore, la proprietà, il lavoro, il rispetto; rivolta contro l'arte, la bellezza; rivolta contro l'orgoglio altrui e contro il proprio orgoglio; rivolta contro tutto quello che è limite e legame».

Ed in verità (ricordo sempre il Raymond, pp. 37-38) «il demone Rimbaud è quello della rivolta e della distruzione», poichè egli restò «fino in fondo il non-conformista assoluto, che spezza i sistemi e li trapassa».

La ribellione si manifesta anzitutto come slancio di evasione. Evasione che da un lato conobbe, nella bizzarra psicologia del poeta, un'estrema sollecitazione di attività, o meglio di attivismo, sul piano prettamente pratico, biografico; il poeta si fece nomade verso un chimerico incanto, e tentò di attingere nella sfera della pratica un'umanità intesa come fine eroico, riscattando con estrose vicende ogni abitudinaria acquiescenza, o viltà.

Dall'altro lato, l'evasione coincide con l'anelito a cercare scampo dalla disperante esistenza delle cose impure, guaste, destinate al disfacimento, per assurgere ad un mondo di cose lucide, perfette, incorruttibili. Sotto questo profilo si comprende la singolare predilezione dell'uomo Rimbaud per le gemme, i metalli, gli apparecchi scientifici, i congegni di precisione. Vedremo allora quella soggettività — cui si accennava in principio — volgersi, perchè inappagata, a un «non essere» o almeno, se questo manchi, a un «non divenire»: volgersi cioè alla stasi eterna ove ogni morbo, ogni materiale bruttura si annulli in un'ideale purezza incorruttibile: tanto sentita da giustificare, in parte, la definizione che fa di Rimbaud, del pur osceno e blasfemo Rimbaud, un *angelo,* un essere *innocente.*

Rimbaud, pertanto, cercò dapprima di appagare il suo violento desiderio di evasione nella purezza della poesia, formulando la nota teoria del *poeta-veggente* (1871) che si accosta magicamente, con veloci e liberissime *illuminazioni,* alle fonti del mistero, dell'ultrasensibile; ma più tardi, caduta questa strenua e ambiziosa illusione, sfogò la sua smania di evasione nella sfera meramente esistenziale, cessando ogni attività poetica per darsi alla vita errabonda e al commercio.

Evasione, teoria del veggente (come *modus* di quella evasione) ed infine sete di purezza (come supremo risultato di quel *modus*) costituiscono dunque il centro vivo della poetica di Rimbaud.

Fu la coscienza dell'illusorietà di quella purezza che determinò Rimbaud a rompere con la poesia? Le ragioni del precoce abbandono della poesia da parte di Rimbaud sono discusse: ed è ancora discussa la cronologia degli stadi di quello svolgimento interiore che portò Rimbaud alla rottura con la poesia; così come, dopo gli studi del de Lacoste, è discussa la cronologia stessa delle *Illuminations;* qui premeva solo rilevare come la poesia di Rimbaud vagheggiasse anch'essa quel paradiso di assolutezza, già bramato dal Poe, dal Baudelaire.

Evasione dunque nell'attivismo sul piano pratico, nell'assolutezza sul piano poetico. O meglio: una smania d'attivismo cozzò tragicamente, nell'anima di Rimbaud, con uno struggente miraggio di nirvana, e su questo prevalse, alla fine; a quel nirvana Rimbaud aveva cercato di accostarsi con la poesia. Sicchè, con l'aspetto del *maledetto* cozzò il rado volto dell'*angelo,* del *veggente;* alla catarsi di tale antitesi — ove essa è raggiunta — noi dobbiamo la singolarità di quella lirica in cui egli per noi vive. I due volti quasi trovano una loro concordia in quella esaltata e, insieme, lucidissima allucinazione, che fu sì dell'uomo come fu del poeta, e che ben più della «magie» dei suoi predecessori, fu sconcertante e feconda nella storia della poesia.

Rimbaud vuol essere, s'è detto, un veggente, e la sua poesia per certi aspetti sembra risalire a remote origini pitagoriche e indiane, inserirsi nel quadro d'una esperienza mistica in cui facoltà sopite vengono esaltate, per attingere un negato vero, una realtà autentica e primigenia. Misticismo reattivo, d'evasione; misticismo forsennato e dolente che è insieme, espressivamente, il lampeggiare d'una *illumination.*

Ora non è chi non veda come, per la sua ansia di assolutezza e purezza, per aver concepito la poesia quale assoluto lirismo dell'illuminazione balenante (e quindi avversa al retorico canone descrittivistico), infine per il suo gusto dell'astrazione e dell'analogia, Rimbaud abbia influito energicamente — con Poe, e Baudelaire, e Mallarmé, e Valéry — sull'enuclearsi della poesia pura, in Francia e in Italia, sulla poesia astratta, sull'*analogismo* ermetico.

Inoltre, senza tener conto dell'opera di Rimbaud, non si comprenderebbe a pieno Apollinaire, e il dadaismo. Ma si deve osservare che l'influsso di Rimbaud si è sviluppato prevalentemente in una direzione di crisi: della crisi etica e letteraria che impregna di sè tanta parte del Novecento. Basti pensare che i motivi dell'evasione e della rivolta, cui si è accennato come ad elementi essenziali della poesia di Rimbaud, si sono trasmessi, con nuove ragioni e nuovi esiti, alla poetica surrealista, bramosa di sfuggire ad una realtà considerata ormai avvizzita per rifugiarsi, anarchicamente, nella idolatrata libertà dell'inconscio, del sogno.

E ancora: i temi della rivolta e dell'evasione di Rimbaud, il suo disprezzo verso «la religione, la società, la famiglia, il lavoro, il rispetto», insomma verso l'ordine cosiddetto «borghese», non hanno trovato un'estrema, viziosa reviviscenza in un certo atteggiamento di costume e di letteratura sedicente esistenzialista?

MARIO PETRUCCIANI

UN TRATTATO DI STORIA DELLE RELIGIONI

«...l'incontro e il dialogo con lavori di indirizzo fenomenologico nel campo della vita religiosa può giovare a precisare la polemica antinaturalistica, e soprattutto a impegnare l'orientamento storicistico della nostra cultura nazionale in una dimensione nella quale esso non si è esercitato ancora abbastanza, cioè nel mondo suggestivo dei fenomeni religiosi e della storia del sacro»: così Ernesto De Martino nella prefazione al *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade (Torino, Einaudi). Il De Martino seguita e conclude augurandosi un «intenso rapporto polemico con tutte le istanze antistoricistiche e irrazionalistiche della cultura contemporanea» la cui opportunità dichiara particolarmente offerta da questo Trattato di Mircea Eliade.

D'accordo con lo storicismo, che non sia possibile abbracciare «in un unico processo unitario dispiegantesi nel tempo la sterminata varietà delle religioni umane», e alquanto indifferenti alla storicità delle religioni che cadono facilmente nel dominio del razionale proprio quando diventano produttrici di storia, ci domandiamo che cosa abbiano mai capito il Croce stesso e lo storicismo, nella *pretesa* dell'uomo religioso di evadere dalla storia. È possibile che il dialogo conduca oggi a risultati migliori? e per di più il dialogo tra un indirizzo, al postutto, psicologico, che ha il suo termine sofferto nella ragione, ed altro indirizzo che si fa vanto di non potere, pena la sua stessa nullità ontologica, andar oltre la ragione? È ovvio che, se non bastano a questi interlocutori le risposte di Tommaso e l'esperienza storicamente accertabile della santità, non basterebbero nemmeno le nostre argomentazioni. Così che crediamo di trovarci nella condizione privilegiata, di poter accogliere e utilizzare ai fini di una conoscenza di grado storico, tutte le ricerche dell'Eliade, continuando poi a procedere proprio dal punto ove egli deve fermarsi per eccesso di ragione; ma il dialogo è impossibile. Se è vero che «al fondo delle varie religioni operano sempre gli stessi *archetipi,* cioè le stesse immagini e gli stessi simboli fondamentali, nei quali si esprime la condizione umana come tale, al di là di tutte le epoche e di tutte le civiltà», ci domandiamo perchè sostino, lo storicismo e la sociologia o l'antropologia, dinanzi a quelle *pretese* da rigenerare, e non le risolvano in quattro e quattr'otto «senza residuo nella loro reale genesi storica e nel significato e nella funzione che spetta loro nel quadro della storia umana»: infine, in quella visione storica, tutto è già ricondotto alla sintesi originaria, al punto spirituale non differenziato, di espansione del fenomeno religioso. Ma si rivedano le precedenti parole virgolate, e si capirà che il mistero insondabile per le filosofie razionali o per gli psicologismi confinati entro la psiche, è appunto il mistero delle origini, cioè della «reale genesi storica» della «pretesa» religiosa. Altro, ovviamente, si potrebbe dire, che non riguarda una semplice segnalazione. Ma, poste le differenze di lettura, siamo lieti di riconoscere al Trattato dell'Eliade tutti quei pregi che comporta un'indagine seria, meditata, e non irreparabilmente (per il lettore di altra convinzione) distorta a ristretti fini filosofici o psicologici. Antropologia e sociologia offrono all'Eliade risultati a volte affascinanti e perentori, ma sempre legati al grado storico della nostra cultura e della nostra interpretazione: tuttavia, oltre il dato scientifico o pseudo-scientifico, il lettore non è tenuto ad una particolare conclusione, e può liberamente integrare da sè.

Una rapida scorsa dell'indice basti a confermare la ricchezza della materia studiata, come della sua predominante qualità pagana, d'obbligo in un'interpretazione fenomenologico-religiosa: e poichè questo è il vero piano della ricerca, nessuno potrebbe contestarne la possibilità. Ma, per fare un'ultima obiezione forse non discara agli storicisti, ci domandiamo a che servirebbe una ricerca dei fatti di cronaca o delle occasioni mondane che avessero provatamente dato origine ad opere poetiche: si sarebbe sciolto, con la scoperta della fonte, il mistero della creazione?

Il trattato, corredato di Indice e di vastissima bibliografia, è il prodotto di lezioni tenute dall'Eliade all'università di Bucarest, ed è svolto nei segg. XIII capitoli:

Approssimazioni: struttura e morfologia del sacro — Il cielo: dèi uranici, riti e simboli celesti - Il sole e i culti solari - La luna e la mistica lunare - Le acque e il simbolismo acquatico - Le pietre sacre: epifanie, segni e forme - La terra, la donna e la fecondità - La vegetazione. Simboli e riti di rinnovamento - L'agricoltura e i culti della fertilità - Lo spazio sacro: tempio, palazzo, «Centro del mondo» - Il tempio sacro e il mito dell'eterno ricominciare - Morfologia e funzione dei miti - La struttura dei simboli. Ovviamente, respingiamo le *Conclusioni*: «La dialettica delle ierofanie permette di *riscoprire* spontaneamente e integralmente tutti i valori religiosi, senza distinzione, quale che sia il livello storico su cui si trova la società o l'individuo che compie la scoperta. La storia delle religioni viene così ricondotta, in ultima analisi, al dramma che sorge dalla perdita e dalla riscoperta di quei valori, perdita e riscoperta che non sono mai, *che anzi non potrebbero mai essere, definitive*».

ORAZIO SALVATORI

MIRCEA ELIADE: *Trattato di storia delle religioni.* Torino, Einaudi.

"LA DANTE,,

◆ L'Ufficio di Presidenza della «Dante Alighieri», mentre erano in atto le trattative diplomatiche per il Territorio Libero di Trieste, ha formulato ed inviato al Presidente del Consiglio dei Ministri, al Ministro degli Affari Esteri e al Ministro della Pubblica Istruzione un voto contenente importanti e varie richieste per la difesa della cultura italiana nel Territorio medesimo.

ALL'ESTERO

◆ Durante un ricevimento offerto dalla «Dante» di *Alessandria d'Egitto* all'attrice May Britt, il sig. Romeo Assonitis ha parlato sul cinema italiano. Lo stesso Comitato ha promosso la commemorazione di Alcide De Gasperi, tenuta dal giornalista Aldo De Quarto.

◆ A *Brisbane* (Australia) il Comitato ha tenuto due corsi di lingua italiana con 42 alunni. A cura della «Dante» hanno inoltre avuto luogo numerosi concerti, recite di commedie italiane, letture dantesche e conferenze su illustri personaggi italiani.

◆ Tra le iniziative prese dalla «Dante» di *Buenos Aires* nel campo dell'assistenza culturale ai nostri connazionali, due di esse riguardano l'aumento delle borse di studio annuali, che da dieci saranno portate progressivamente a trenta, e l'inizio di attività editoriali, intese a dotare gli studenti italiani in Argentina di libri di testo e di cultura adeguati alla loro speciale situazione di italiani all'estero. Per questa importante iniziativa è già in corso di stampa un libro di testo di storia e geografia italiana a cura del prof. Gallo.

◆ Nel mese di settembre si sono iniziati a *Glasgow* due corsi di lingua italiana con la partecipazione di circa 80 alunni.

◆ Una serie di conferenze sul cinema e il teatro italiani e su alcune regioni della nostra Penisola, è stata tenuta a *Lione* dalla prof.ssa Olinda Giunchi. Il Comitato locale ha pure promosso una conferenza del prof. Bernard su Benedetto Croce.

◆ Il Comitato di *Resistencia* (Argentina), costituito quest'anno da un gruppo di nostri connazionali, ha organizzato corsi di lingua e di letteratura italiana con circa 60 alunni. L'inaugurazione dei corsi ha avuto luogo con una grande manifestazione di italianità.

PER IL CENTENARIO DI ALMEIDA GARRETT

A quanti lettori italiani, che non siano cultori delle letterature iberiche, dirà qualcosa il nome di Joao Baptista da Silva Leitao de Almeida Garrett? Eppure, questo scrittore-poeta rappresenta la nascita e, allo stesso tempo, la realizzazione più completa — accanto a quella data da Alexandre Herculano — di un romanticismo, il portoghese, sorprendentemente analogo, per più di un aspetto, a quello italiano: basti pensare un istante che esso si impegnò in modo particolare nella difesa e nell'affermazione degli ideali religiosi e nazionali, risuscitati dallo studio della storia patria, propugnandoli con una poesia e con una prosa chiara e battagliera, per mezzo di uomini che, avendo scelta la via dell'esilio — come tanti dei nostri primi romantici — intonarono e informarono la propria attività letteraria a intenti più limitati che in altri paesi, ma meglio definibili e definiti, in una felice somma ideale di ispirazioni europee e di ansie nazionali.

Della duplicità di natura di esso romanticismo fu ben consapevole il suo caposcuola, il Garrett, del quale ricorre quest'anno (il 9 dicembre, per esattezza) il primo centenario della morte, avvenuta a Oporto. Le origini borghesi sono alla base della sua prima educazione in ambienti ecclesiastici — presso lo zio vescovo di Angra, nelle isole Azzorre, ottimo umanista e buon cultore anche di cose italiane —; ma gli studi universitari a Coimbra trasformano il futuro scrittore e poeta in fervido apostolo del movimento rivoluzionario liberale, per le cui idee egli deve esulare due volte, in Inghilterra e in Francia, quando le lotte fratricide fra i liberali di D. Pedro e i reazionari di suo fratello D. Miguel (figli di re D. Joao VI fuggito in Brasile all'epoca dell'invasione napoleonica della penisola iberica) terminano — nel 1832 — col trionfo dei primi, il Garrett, che ha partecipato alle battaglie per la liberazione di Oporto, percorre trionfalmente la carriera diplomatica e politica, giungendo fino all'alto ufficio di ministro degli esteri.

C'è qualcosa però, nella vita pubblica del Garrett uomo maturo (egli morirà a 55 anni), che interessa più davvicino, la sua attività come ispettore dei teatri e direttore del Conservatorio di Lisbona: dal suo incitamento nascerà in Portogallo una nuova produzione drammatica, che costituirà, grazie soprattutto al Garrett stesso, una delle manifestazioni più vigorose del romanticismo portoghese. E c'è ancora qualcosa, nel suo modo di vivere di allora che, mettendo in luce certe caratteristiche della sua vita, facilita la comprensione della sua opera: una curiosa e interessante contradizione, già negli aspetti e nelle abitudini esteriori dell'uomo, fra un certo qual classicismo di atteggiamenti calcolati di decoro e un palese disordine «romantico» di irrequietezze, improvvisazioni e incoerenze. Il Garrett uomo è naturalmente onesto, ma non dice quasi mai la verità su se stesso: si nasconde gli anni (insiste nell'attribuirsene 46 quando ha da tempo passata la cinquantina); porta la parrucca per occultare una cicatrice rimastagli da una caduta da cavallo; prende il sigaro con una pinzetta di metallo per non scottarsi le dita; ama sinceramente la patria (e tutta la sua vita lo dimostra) e la serve con spirito di disinteresse, ma si lamenta che essa non lo ricompensi come si meriterebbe dei propri servigi; fa i più sperticati autoelogi in'autobiografia che non firma; aggiunge al cognome originario — e comunissimo, nelle lingue iberiche — di Silva quello di Garrett (si pensi al nostro Cariteo, di origine catalana), che egli crede di provenienza nobile irlandese; dà una educazione ansiosamente preoccupata, tutta di delicatezze e di cautele premurose, alla figlia, e si vanta di saper condurre avanti più avventure amorose allo stesso tempo.

E proprio gli amori — ai quali egli si abbandona con lo stato d'animo di incorreggibile Don Giovanni e di perpetuo fanciullone insieme —, sono la croce e delizia della vita del Garrett, mentre la donna, quale egli la sente e la vede, contraddittoria, adorata e spregiata, stando quasi sempre al centro della sua arte, riprende, grazie a lui, il tradizionale posto di primo piano nella letteratura portoghese. Essa domina, esplicitamente o implicitamente, in ognuna delle tre manifestazioni di tale arte, la lirica, la drammatica e la narrativa.

Al culmine della lirica del Garrett è la raccolta che è, insieme, la raccolta migliore di tutta la scuola romantica, *Fôlhas caídas* (1853), nella quale alla donna spetta l'ispirazione della ricchezza nuova d'immagini, della sicurezza di mezzi e di modi espressivi, dell'estrema mobilità di procedimenti letterari, che rompono violentemente i vieti schemi scolastici e arcadici, in una continuamente varia e molteplice intensità di sentimento e di passione d'amore la cui atmosfera di riproduzione poetica giustifica la popolarità e il successo straordinari che il volume ebbe nella poesia nazionale.

Al centro della ricca attività teatrale del Garrett (una lunga serie di rievocazioni drammatiche dei momenti difficili del passato nazionale, evidentemente intese a scuotere il proprio popolo dall'apatia in cui il poeta pare immerso al suo tempo) è una tragedia, *Frei Luís de Sousa* (1844), che mette in risalto una dolorosa conseguenza familiare della sconfitta portoghese di Alcácer-Quibir, con la scomparsa del giovane re D. Sebastiao sul campo di battaglia: ma fra i personaggi del dramma suscita una commozione particolare quello dell'innocente giovinetta Maria, che muore d'angoscia come vittima predestinata dell'amore involontariamente illegittimo di chi l'ha data alla luce.

Una nota personale fortissima imprime infine il Garrett alla propria prosa narrativa, fino a darle il carattere e l'aspetto di una ostentata confessione autobiografica, caratteristica psicologica che ne reca con sè una stilistica, di una prosa rivoluzionaria, fattasi strumento duttile, nervoso, vivissimo e snodato, che sta alla base della prosa portoghese moderna. E il libro giustamente più famoso della narrativa del Garrett, *Viagens na minha terra* (1846), sotto il pretesto di un viaggio dell'autore per una regione del suo paese, risalendo il Tago maestoso nella pianura, si sofferma su una commovente e malinconica storia d'amore fra un'altra innocente fanciulla, Joaninha (la Joaninha «degli usignoli», o «dagli occhi verdi», una delle più delicate e più note fra le molte creature femminili della letteratura portoghese) e un giovane sensibile ma irrimediabilmente volubile e disordinato nei propri affetti, Carlos, nel quale viene spontaneo riconoscere, ad ogni passo, l'autore.

Al romanticismo del suo paese il Garrett portò caratteristiche così peculiari, che fu difficile imitare la sua arte. Ma nel passaggio fra l'Ottocento e il Novecento si sentì pur parlare, prima, di un neo-garrettismo in poesia (da parte di una cosidetta generazione «del '90») e, dopo, di un neo-garrettismo in estetica (da parte di una cosidetta generazione «del 1910»). Resta comunque il fatto, al di fuori di imitazioni, e di contingenti laboriosità di esse, che il nome del Garrett merita di essere ricordato come uno dei più degni di attenzione anche fuori del suo paese: e lo seppe, del resto, più di un lettore e di uno studioso italiano nella seconda metà dell'Ottocento.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

"FIGLI DIFFICILI,,

(continua da pagina 1)

che Maddalena se lo prenda; fa anzi di tutto perchè i due giovani si sposino. Risultato, ben preparato dal Prisco: Gregorio e Maddalena fuggiranno insieme. Giulia tenta, ma senza convinzione, di consolarsi tra le braccia di Andrea, ma Andrea, per il solito gusto automortificante di vendetta, ed anche per un risentimento di nobiltà che, nello sfacelo etico di tutto il solvente, sembra addirittura egoismo o viltà, la respinge.

Son passati alcuni anni. Maddalena ha annunziato il proprio ritorno. Ecco il dramma in scena diretta. Si deve accoglierla? respingerla? Le confessioni, l'interrogatorio, l'escussione dei testi, le chiamate di correo, le accuse, le autodifese, tutto un apparato processuale è messo al servizio di un bisogno di chiarezza e di espiazione. Il bene che viveva sopraffatto in fondo all'anima dei figli, prevarrà. Roberto sconterà le colpe del padre e della madre, e Maddalena, vittima più che peccatrice, sarà accolta. Meno chiara è la sorte di Giulia, che non ha riscatti.

La catarsi avviene in forma di modernissimo *transfert,* che di persona in persona sembra convogliare ai veri responsabili il peggio di quelle anime. Ancora più moderno e mirabile (anche se non novissimo) il fatto che tutto avvenga per merito di una coscienza individuale e collettiva, ritrovata attraverso la confidenza: moderno, vogliamo dire, in quanto riconduce note presunzioni psicanalitiche ad antichi esercizi di pubblica confessione.

E quando, dopo quattrocento pagine, Maddalena giunge nella casa, con lei entra qualcosa di meglio che non l'alito salso del Tirreno. Il tanfo della veglia notturna e il rancido sentore dei molti egoismi trasudati negli sfoghi dell'attesa, sono spazzati via da un che di nuovo, che non è semplicemente una corrente d'aria del «primo mattino». Tanto che si può rimproverare al Prisco il compiacimento letterario che gli detta l'ultima battuta, ritmicamente esatta, concettualmente e imaginativamente erratissima, perchè, se abbiamo ben capito i veri ed eccellenti valori del racconto, non si poteva sbagliare di più, che terminando con quelle parole: «la porta si chiudeva lentamente alle sue spalle», che parrebbero allusive ad un sèguito pessimistico, mentre la vera vita della famiglia Lombardo — di figli e di madre difficili — comincia da quest'atto di carità, che schiude e, si vuol credere, per sempre, il varco attraverso cui la vita degli altri è sempre pronta ad entrare in noi, ad arricchirci ed a modificare in generosa forza costruttiva l'egoismo parassitario.

VLADIMIRO CAJOLI

◆ *Per arricchire il vocabolario della viva lingua italiana, non dimentichiamoci di Lorenzo Viani. — Apro a caso uno dei suoi volumi, Il* «Bava»: «Agugliare» *(Conciare la rete con la gusella [= «ago di legno»]).* — Arganato *(Forte. Strepitoso come un organo. Dicesi anche di uno sborniato: «Stasera lui è arganato»).* — Ammusò *(La barca): La ruota di prua che si conficca nella sabbia.* — Bugnare *(Mugghiare cupamente in lontananza. Dal bugno delle api. «Senti come bugna oggi il mare»).* — Buiana *(Tempo buio).* — Conditoio *(L'osso del prosciutto scarnito. Nelle corti della Lucchesia i contadini sogliono prestarselo per condire la zuppa).* — Dindellare *(Muovere di qua e di là: «come dindella questo dente, bisognerà me lo levi»).* — Dibisciarsi *(Divincolarsi come una serpe).* — Inacciarire *(Prender la tempra dell'acciaio: «Diventar duro come l'acciaio»).* — Torbato *(Nuvolo temporalesco).* — Ventibuia *(Grande sconquassio d'aria con forti sbuffi di vento accompagnato da gran rovesci d'acqua)...*

WILLIAM BLAKE

Molto c'è da imparare dal concetto secondo cui la pittura non è — come generalmente si suppone — un'arte visiva, il pittore non dipinge con gli occhi ma con le mani e quando dipinge, lungi dall'essere una persona che vede, egli è in realtà un cieco.

Questo concetto che considera il pittore come un cieco è stato trattato dal filosofo inglese R. G. Collingwood nella sua «Filosofia dell'Arte», e trattato a proposito di Cézanne che tra tutti i paesaggisti è quello che più acutamente ha analizzato la realtà visiva della scena che lo attraeva. Essa può essere applicata a tutta la buona pittura per delimitare, sia pure artificialmente, la sfera della volontà e dell'emozione da quella dell'imitazione o rappresentazione. In questo senso William Blake era cieco nella maniera più assoluta. Egli è morto nel 1827 e per quasi un secolo dopo la sua morte la pittura è stata ancora considerata un'arte visiva. Vedere a occhi aperti era considerato più importante che vedere a occhi aperti e chiusi. E così la pittura di Blake fu trascurata, benchè una vena di tale arte compaia ogni tanto nella tradizione europea. Blake può essere nominato insieme ad Archimboldo, Desiderio, Dürer, Grunewald, Hieronymus Bosc, Baldung, Seghers, Piranesi, Goya, i suoi amici Fuseli e Samuel Palmer, e alla fine del XIX secolo insieme a Redon e a James Ensor, finchè si arriva più tardi a Klee, Chagall, De Chirico, e a pittori inglesi moderni come Sutherland e Craxton e allo scultore Henry Moore.

La vena è intermittente: essa scorre come l'acqua che sgorga misteriosamente dal calcare e, dopo un certo tratto, scompare di nuovo sotto la roccia. Dove tale ruscello appare vi è una piccola valletta ombrosa ricca di una fantastica vegetazione che corrisponde a tali pitture, e la roccia che inghiotte e lascia libero il ruscello è la dura pietra della visione esteriore. Il ruscello irrompe all'aperto come reazione al realismo scientifico e alla rigidezza dell'ordine. E' l'insorgere di un soggettivismo che può essere religioso o meno. Blake aveva una tendenza mistica, poichè il misticismo e il chiliasmo erano diffusi al suo tempo come lo erano stati nell'Europa Settentrionale nel XVI secolo. Così Blake e gli altri della sua epoca sentivano una simpatia che li univa alle incisioni di Dürer, all'arte trascendentale dei primi Manieristi, a tutte le arti che personalmente esprimevano l'anima dell'Universo. Il simbolismo francese dei due ultimi decenni del XIX secolo si oppone all'illuminata realtà degli Impressionisti. Le idee debbono di nuovo essere vestite «di una forma percettibile ai sensi». Odilon Reden si sottomette umilmente «all'impeto dell'inconscio». Ensor va navigando nella «sua nave dei sogni imbandierata di fiamme scarabocchiate d'inchiostro». De Chirico più tardi chiude gli occhi, Klee va a passeggio con una linea. Il simbolismo francese ha la sua più debole contropartita nel paese di Blake, ed allora i poeti e i pittori cominciano di nuovo a prendere in considerazione Blake. Yeats, poeta e amico di pittori, aveva una gran simpatia per lui come Blake l'aveva avuto per Dürer o per il mistico tedesco Jakob Boehme (che aveva molto influenzato i poeti Wordsworth e Coleridge ed il pittore Samuel Palmer). Il ruscello è di nuovo all'aperto, sgorgato dal calcare, contornato di fiori con uccelli dalle strane piume tra il fogliame: e, nonostante il cubismo e l'astrattismo, il ruscello nel 1951 ancora scorre all'aperto.

L'artista immagina quello che vede a occhi chiusi. Blake è perciò un pittore immaginoso che si preoccupa molto poco di aprire gli occhi e di avere una visuale diretta. Eppure questa affermazione ha bisogno di essere spiegata. Blake credeva di essere un pittore visivo perchè egli *vedeva* chiaramente le sue visioni mentali come noi vediamo ciò che ci cade sotto gli occhi.

Il quadro che meglio mostra le caratteristiche della mentalità di Blake è quello (per fortuna ben conservato) da lui intitolato «Lo Spirito della Pulce». Contro uno sfondo di enormi stelle e di una lunga cometa sta accucciato un essere mostruoso dal volto di uomo, come uno gnomo incastrato nella pelle di un rinoceronte. La testa è metà di uomo e metà di pulce. Blake nel 1820 vide con l'occhio della sua mente, in quella che noi potremmo chiamare una specie di sogno ad occhi aperti, questo spirito della pulce. Non gli rimaneva che disegnare questa visione e poi dipingerla su un rettangolo di legno. Una pulce è qualche cosa di piccolo, di duro, di senza cuore, continuamente in movimento, trascinata durante la sua meschina vita in una foresta sudicia di peli e di indumenti intimi, da una sola cosa: la sua sete di sangue. L'occhio di Blake, riunendo tutte le sue idee, convinzioni e sentimenti, dà al principio vivente della pulce questo volto di uomo. Così contro uno sfondo di stelle e di eternità il pittore personifica nell'immagine della pulce tutto ciò che nella personalità dell'uomo è detestabile. L'artista John Varley era presente quando il pittore disegnava la pulce e Blake gli disse che questa gli aveva parlato. Gli aveva detto che «tutte le pulci sono abitate dagli spiriti di quegli uomini per natura assetati di sangue, e che sono perciò provvidenzialmente confinati nella piccolezza e nella forma di insetti». Se la pulce è ciò che vi è di crudele e di rapace negli uomini, Blake ci rappresenta però anche il lato buono dell'Umanità in quadri quali, «Abramo e Isacco», «Adamo che dà il nome agli Animali» e «L'Adorazione dei Magi». In questa «Adorazione» vi è una grande stella in cielo e nessuna cometa è invece dei colori della pulce la morbidezza e il senso del meraviglioso nel viola e nel rosso con i quali sono vestite due delle figure. Questi due colori sono profondi come due frammenti di una vetrata medioevale.

Blake è infatti un meraviglioso colorista come Davide e, in senso opposto, come Turner. I colori di Blake formano un'armonia elettrica. Se vedete alcuni suoi acquerelli vicino a quelli di Turner osserverete immediatamente alcune insospettate somiglianze e vi renderete conto di quanto fossero vicini nel tempo (Blake era nato nel 1757 e Turner nel 1775) questi due artisti così diversi tra loro. Blake aggiunge i colori evocativi del «romanticismo» alle figure allungate e alla linea femminea del neo-classicismo. Dal punto di vista statistico il suo disegno debole non è unico. Nell'opera dei suoi contemporanei inglesi vi è molto dello stesso manierismo, e vi sono disegni del neo-classicismo francese, come per esempio quelli di Girodet (1767-1824) che hanno le stesse linee allungate e morbide che procurano una sensazione spiacevole. È strano sentire Blake che inveisce contro l'«incertezza» nell'arte, lodando il definito e il determinato, senza rendersi

W. BLAKE - Adamo dà il nome agli animali (tempera su lino)

conto che la sua linea definita e determinata molto spesso comprendeva un'incertezza di forma.

Non è possibile affermare che la statura di Blake come pittore non venga diminuita da queste manchevolezze. I pittori di visioni in genere mancano di quella forza che aiuta il pittore di una anormalità più logica. La visione li fa grandi e li tradisce.

Può sembrare che gli Inglesi sopravalutino Blake. Forse lo fanno in quanto pittore, ma è difficile per noi dividere in lui il pittore dal poeta. Nei suoi quadri noi leggiamo forse molta della perfezione della sua poesia, molta della sua vita devota. Le parole lo conservano ai posteri meglio dei suoi colori: esse cambiano più lentamente, esse mantengono e diffondono meglio la radioattività del genio di Blake ed io sono incline a dire che non si può conoscere Blake, nè si possono comprendere i suoi quadri, acquerelli e stampe senza conoscere i suoi scritti e il suo pensiero. Nella sua arte vi sono tutte le imperfezioni che hanno portato qualcuno a schernirlo. Ma l'artista perfetto non esiste. La sobria perfezione nella pittura è una chimera utile solo alla critica e all'ordine. Noi dobbiamo accettare i quadri di Blake come sono e per tutto ciò che di possessivo vi è in loro — che non è poco — e dobbiamo ricordare che la pittura non è stato che uno dei mezzi con i quali quest'uomo straordinario usava estrinsecare tutte le visioni che apparivano all'occhio della sua mente, e tutte le idee e i sentimenti che da lui sgorgavano.

GEOFFREY GRIGSON

W. BLAKE - Abramo e Isacco (tempera su tela)

ROCCO SCOTELLARO

Le nostre cronache hanno avuto occasione di parlare di recente, dopo l'assegnazione di un importante premio per la letteratura, di Rocco Scotellaro; ma il ritmo così intenso della vita d'oggi non consente ai più che rari indugi nei giardini di Parnaso, sì non molti avranno potuto ricercare i libri di Rocco, interessarsi alla sua vita, alla sua poesia. Ho sott'occhio l'immagine che di lui delineò Carlo Levi: la figura raccolta e un po' goffa, le mani appoggiate a una mazza, come un pastore in sosta, il volto timido e triste di fanciullo assorto. Era un uomo d'azione e un poeta. Nato da povera gente a Tricarico in provincia di Matera, formatosi, tra sacrifici d'ogni sorta, una discreta cultura, si sentì irresistibilmente vocato a vivere e lottare per la sua gente: artigiani, operai, contadini della sua terra lo riconobbero ed egli fu il primo sindaco socialista di Tricarico. Non fu nè un arrivista nè un politicante: mite e onesto, dovette, a causa di brogli e malversazioni di uomini senza scrupoli, subire l'ingiusta pena del carcere. Ma nel suo spirito la bontà non avviliva la sua fierezza e la solitudine e il dolore valsero a meglio temprarlo. La morte lo stroncò a trent'anni. Ma di lui resta l'opera intrapresa, l'esempio, una voce che ormai non si confonde.

Due libri sono apparsi, postumi, di Rocco Scotellaro: *Contadini del Sud* (Laterza), un originale saggio sulla cultura e sul costume dei contadini lucani (ma che avrebbe dovuto estendersi a tutto il meridione) risolto, attraverso l'intervista e la narrazione autobiografica, in una serie di documentazioni e interpretazioni dirette; *È fatto giorno* (Mondadori), una raccolta di liriche, dove l'esperienza letteraria tende nativamente a decantarsi in testimonianza d'anima in cui si riassorbe, per segrete implicazioni, il senso d'una personale vicenda e il destino d'una gente. I due volumi, in fondo, si integrano, e ciascuno di essi serve, reciprocamente, a introduzione dell'altro: sì che nei *Contadini del Sud* — che pure Rocco andava costruendo secondo una precisa linea metodologica — è sensibilissima la traccia d'un poetico fermento; mentre nelle poesie si avverte tutta l'importanza delle molteplici ricche, magari violente, esperienze sociali e politiche che incidono e squassano l'animo generoso di Rocco.

Alle cinque vite raccolte da Scotellaro (una sola costruita da lui, le altre dettate o scritte dagli stessi protagonisti: modesti contadini, un piccolissimo proprietario e persino un giovane bufalaro «che non sa il mondo») troviamo aggiunta nel volume laterziano anche una biografia di Rocco scritta dalla madre, Francesca Armento: racconto così mosso e toccante nella sua plastica semplicità, nel suo disarmato realismo.

È annunciata come prossima la pubblicazione di un romanzo autobiografico incompiuto di Rocco: ma già *È fatto giorno* può considerarsi la storia della sua vita; una storia filtrata e decantata nelle sue ragioni, nei suoi temi, nelle sue luci essenziali, storia d'anima dunque, come è sempre della poesia autentica, dove i pretesti della cronaca tendono a consumarsi e a transustanziarsi nella parola essenziale, moto dell'essere incarnato in immagine e musica. Non sempre, occorrerà dir subito, questa catartica riassunzione si verifica nella poesia di Rocco; ma non sarà certo per lui che si dovrà ricorrere, per una esplicazione e valutazione d'insieme, all'equivoco metro di una impossibile purezza.

La poesia di Scotellaro, osserva Carlo Levi nella prefazione al volume mondadoriano, «è legata alla sua vita, che essa racconta ed esprime; e non tanto alle vicende e agli avvenimenti, quanto alla qualità, alla condizione, allo sviluppo singolare ed esemplare di quella...». Poesia, dunque, nata da un'esperienza vitale ma non slegata da una cultura, da una educazione letteraria, sia pure non accademica o pedantesca; e i testi anteriori al '46, dove i sentimenti appaiono ancora generici e l'espressione poco incisiva, sono il documento di una fase di maturazione. Ma ecco il prologo: «È fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi — con i panni e le scarpe e le facce che avevamo. Le lepri si sono ritirate e i galli cantano —, ritorna la faccia di mia madre al focolare». Versi, come si vede, distesi in un ritmo prosastico, ma dove, in sintesi, si rivela il mondo interiore di Rocco, e anche la sintassi, semplice e coordinativa, e gli oggetti evocati come in un discorso, dove gli animali fanno vivere il profumo e l'amore della terra, e la madre infine, che suggella, senza eloquenza, questo amore: tutti gli elementi, insomma, si dispongono su quella linea di naturale poetica che caratterizzerà il lavoro di Rocco.

Ad una lettura libera da suggestioni sentimentali non sfuggono i lati meno resistenti di questa lirica: certa facilità di versi e di rime non sostenute da una adeguata «tensione» di pronuncia e di musica, certo frantumarsi del racconto ai margini di una cronaca non scavata e decantata, certo realismo troppo immediato per non sonare poco gradevole; e ancora, una polemicità troppo scoperta, un cedere disincantato agli oggetti o ai fermenti dell'ambiente, sì che la poesia si restringe ad una funzione di documento o di sociale protesta: possono questi considerarsi gli aspetti più vistosamente negativi nella varia morfologia del mondo poetico di Rocco.

Carlo Levi, che nella prefazione ricordata amorosamente ricerca una linea di maturazione e di sviluppo di questa lirica, osserva non sbadatamente che è nel tempo della più viva frizione con la realtà e con la vita che s'apre la stagione più felice di Rocco: «Questa sua maturazione e liberazione nell'azione (un ospedale, una strada, una occupazione di terre, una discussione sindacale, sono, in un mondo nuovo, profonde verità poetiche) creano il grande periodo della poesia di Rocco del '47-'48, con le poesie contadine, le poesie di ispirazione politica e sociale...». Non diremo, col Levi, che queste liriche siano proprio «tutte bellissime»: certo è che in quelle movenze aspre o trasandate del verso, in quelle macchie di colore naturale e cupo, in quelle parole a volte più gridate che dette, noi sentiamo la forza schietta d'un risveglio, l'epica urgenza di giustizia che una gente chiede in nome di secolari soprusi patiti, d'inenarrabili pene: «I padroni hanno dato da mangiare — quel giorno, si era tutti fratelli —, come nelle feste dei santi — abbiamo avuto il fuoco e la banda. — Ma è finita, è finita, è finita — quest'altra torrida festa — siamo qui soli a gridarci la vita — siamo noi soli nella tempesta. ...I portoni ce li hanno sbarrati — si sono spalancati i burroni. — oggi ancora e duemila anni — porteremo gli stessi panni...». (*Pozzanghera nera*).

Sembra di scavare entro la coscienza disperata di un mondo immobile, di una realtà per cui non ci sia redenzione, ma non è così; sembra che il poeta sia stanco di tante miserie e preferisca chiedere al vino il conforto dell'oblio («Non gridatemi più dentro —, non soffiatemi in cuore — i vostri fiati caldi, contadini. — Beviamoci insieme una tazza colma di vino! — che all'ilare tempo della sera — s'acquieti il nostro vento disperato.»); ma egli sa che il mondo cammina, che indietro non si può tornare, che non può venir meno la speranza se il mondo eternamente rinasce: «Ma nei sentieri non si torna indietro. — Altre ali fuggiranno — dalle paglie della cova, perchè lungo il perire dei tempi — l'alba è nuova, è nuova».

In queste liriche, appunto, sono forse gli accenti più freschi i timbri più autentici di Rocco, chè in esse si supera certo tenue idillismo e bozzettismo delle giovanili esperienze anteriori al '46 e non si scade in certa retorica degli oggetti, in certo mimetismo del popolaresco, mediato da rime di sospetta facilità (si veda un es., *Villa Meola*). Interessanti certi tentativi di ridar spontaneità e sangue al linguaggio puntando sul colore e la fragranza di una atmasfera, senza cedere

(continua a pag. 4)

ALBERTO FRATTINI

UN NUOVO CONTRIBUTO ALLA STORIA DELL'IMPERO ROMANO

L'aspetto militare della Storia dell'Impero meritava ormai un'indagine esauriente e completa che riproponesse su nuove basi metodiche il complesso problema del reclutamento delle legioni; ma urgeva anche un riesame critico di tutto il vasto materiale epigrafico, papirologico e storiografico che, dal Mommsen (*Hermes* 1884, p. 1 ss.) in poi, insufficientemente o solo in parte era stato studiato e discusso. A questo interessante problema, che interessa da vicino la storia economica dell'Impero, Giovanni Forni ha ora dedicato un denso e pregevole studio: *Il reclutamento delle Legioni da Augusto a Diocleziano* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, Milano-Roma, Fratelli Bocca). L'a. esamina la tecnica delle leve, dal diritto a i requisiti di leva, dalla patria dei legionari alla provincializzazione delle legioni, alle aree di reclutamento da Augusto a Traiano, alla coscrizione territoriale e alla condizione giuridica e sociale dei legionari. Seguono tre lunghe appendici (pp. 135-237), nelle quali è offerto al lettore una documentazione completa delle fonti relative ai vari problemi affrontati nei singoli capitoli; divise per tabelle sono di facile e rapida consultazione per chiunque voglia conoscere le fonti sull'età di leva, la durata della ferma, il domicilio dei veterani, le carriere dei legionari e le *origines* di essi, che l'a. ha opportunamente ordinate secondo la *regio* e la *legio* di appartenenza. Non di scarso rilievo sono i nuovi contributi offerti dall'A., se si considera che l'indagine non resta entro i limiti angusti del reclutamento inteso soltanto come arruolamento di uomini di determinata provenienza e di determinata condizione giuridica, ma tocca altresì questioni particolari sinora ignorate o almeno non opportunamente valutate, quali il diritto e l'organizzazione delle leve e la condizione sociale dei legionari. Il lavoro segna, dunque, un notevole progresso rispetto alle più recenti trattazioni specifiche del Seeck (*Die Zusammensetz. d. Kaiserleg.* in *Rhein. Mus.* 1893, p. 602 s.), del Baehr (*De centurionibus legionariis quaestiones epigr.*, Diss. Berlino 1900), del Ritterling (*R. E.* s. v. *legio*, XII, 1385), e del Cuntz (*Legionare d. Antonius u. Augustus aus dem Orient in Jahreshefte d. österr. archaeol. Insit. Wien*, 1929, p. 70 ss.), e apre nuovi orizzonti e getta nuova luce su quella lenta evoluzione che le le legioni subirono sino a divenire strumenti nelle mani dei barbari. E le cause del loro imbarbarimento l'a. ravvisa, in aperta polemica con il Mommsen e il Rostovtzeff (*Storia econ. e soc. dell'impero rom.*, p. 47; 99 ss.;. p. 124 ss.), nelle sempre mutevoli esigenze sociali più che nella volontà di Vespasiano o di alcun altro imperatore. Nell'interessante e succoso cap. IX, dedicato alla condizione sociale dei legionari, è dimostrato con dovizia di documenti che soltanto ragioni economiche e sociali determinarono, contro la volontà stessa del principe, quella crisi del reclutamento che non poco contribuì al disfacimento dell'impero. Proprio lo stesso Augusto, che per diretta esperienza aveva compreso la necessità di ricostituire le legioni con elementi tratti dalle classi medie per eliminare quegli elementi turbolenti arruolati fra i capitecensi sin dal tempo di Mario, non riuscì, nonostante ogni sforzo, nel suo intento di avere legioni composte della vecchia cittadinanza italiana che, nell'antica età repubblicana, aveva costituito un elemento sicuro di disciplina e di fede. La graduale e sempre crescente avversione dei giovani delle classi benestanti italiane verso il mestiere di legionario, causata soprattutto dalle non affatto allettanti condizioni di servizio, quali l'insufficienza della paga e le scarse prospettive di carriera, accentuò sempre più quell'inevitabile crisi cui solo temporaneo rimedio fu il progressivo reclutamento delle provincie, imposto ormai dalla necessità di evitare un maggiore scadimento del livello sociale dei legionari. Troppo grave era il pericolo che le legioni divenissero un'accozzaglia di nullatenenti, desiderosi di coscriversi al solo scopo di sostentare la vita. Ma l'ampliamento dell'area di leva ricreò a poco a poco quelle stesse difficoltà nel reclutamento che si erano determinate in Italia, poichè anche nelle provincie, per le mutate condizioni sociali, i cittadini attratti dagli agi della vita borghese, cominciarono gradatamente a disertare il servizio. Fu necessità allora cercare i legionari non più fra i provinciali ormai restii a prendere le armi per la difesa dell'impero, ma fra le genti barbare che premevano e già penetravano attraverso le frontiere.

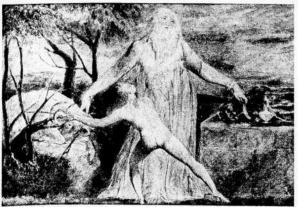
In questa nuova visione della storia del reclutamento dei legionari acquista concretezza storica e trova finalmente la sua spiegazione il fallimento della politica militare di quegli imperatori che tentarono di restituire alle legioni la disciplina e la fede dell'antica età repubblicana. Alle buone intenzioni del *princeps* posero sempre ostacolo, purtroppo, cause di ordine economico, cioè quella che l'a. definisce «l'irresistibile forza delle cose che finì sempre per avere il sopravvento» (p. 130). Sarebbe stato sufficiente, per porre rimedio alla crisi, migliorare le condizioni di servizio; ma, nonostante la buona volontà degli imperatori, un siffatto rimedio si rivelò praticamente impossibile senza turbare ancor più l'instabile equilibrio economico dello stato.

L'opera, che sarà un valido strumento di lavoro per lo studioso dei primi tre secoli dell'età imperiale, dimostra che il problema del reclutamento delle legioni è irrimediabilmente connesso con la storia economica dell'impero, anzi è di essa uno degli aspetti più interessanti e istruttivi.

BRUNO GENTILI

◆ *L'editore Laterza ha ripubblicato il III vome de «La critica letteraria contemporanea» di Luigi Russo* (Dal Serra agli ermetici): *in terza edizione con nuove aggiunte, Biblioteca di Cultura Moderna, n. 372-III, pagg. 348, L. 1.500. Il volume comprende le parti seguenti:* Renato Serra e il decadentismo, Critici letterari del Novecento (*Gargiulo, Momigliano, Flora, Pancrazi, Prezzolini, De Robertis, Certame coronario della critica contemporanea, La critica Letteraria nei caffè, La critica ermetica*), Epilogo provvisorio. *In appendice:* Ricordo di Domenico Petrini e Dino Garrone o del prammatismo politico-letterario. *Chiudono l'opera le* Annotazioni e documenti. *Con questo volume è completata la nuova edizione degli studi del Russo sulla Critica contemporanea, che videro per la prima volta la luce nel 1942.*

Leonardo Sciascia, il direttore della bella rivista Galleria *(che esce a Caltanissetta), è anche un ottimo poeta. Lo prova* La Sicilia, il suo cuore, *edito con eleganza dall'ed. Bardi di Roma. Parecchi disegni di Emilio Greco.*

Introduzione all'"Adolphe,, di Constant

5.

Per tal via e in tal modo, la vicenda del sempre eguale urto di singhiozzo nel protagonista quando a ogni svolta del racconto riconosce la stessa svolta della propria anima dalla pietà al disamore, lungi dal diventare meccanica, finisce per creare un ritmo vero e proprio da ritorno a ritorno, come si puntualizza una musica a un'attesa cadenza; si vorrebbe dire paradossalmente, sopra e dentro il singhiozzo, come nella grazia ballabile dell'altalena di paci e bisticci degl'*Innamorati* del Goldoni. Meglio intanto che nella somiglianza della favola, in quelle clausole assorte e meditative è da cogliersi la più sorprendente anticipazione, proprio di tono poetico, dal Constant al Proust, salendo a espandersi in persona propria la commozione lirica che nutre la sottigliezza psicologica di tutto il romanzo; naturalmente, con maggiore evidenza dove il tema del ricordo porge melanconico conforto, qui e là, all'ardore invasato dei personaggi: « Nous vivions, pour ainsi dire, d'une espèce de mémoire du coeur, assez puissante pour que l'idée de nous séparer nous fût douloureuse, trop faible pour que nous trouvassions du bonheur à être unis (...). J'aurais voulu donner à Ellénore des témoignages de tendresse qui la contentassent; je reprenais quelquefois avec elle le langage de l'amour; mais ces émotions et ce langage ressemblaient à ces feuilles pâles et décolorées qui, par un reste de végétation funèbre, croissent languissament sur les branches d'un arbre déraciné » (cap. VII, par. ultimo). O Adolphe immerso nella nostalgia della sua vita fanciullesca e innocente, dell'onesta e regolare vita da cui Ellénore lo separa: « J'errais plongé dans cette rêverie, toujours sans plan fixe, ne me disant point qu'il fallait rompre avec Ellénore, n'ayant de la réalité qu'une idée sourde et confuse, et dans l'état d'un homme accablé de peine, que le sommeil a consolé par un songe, et qui pressent que ce songe va finir » (cap. VII, par. VII). E s'intende che il fascino, sul lettore, di codesti luoghi esplicitamente lirici (prustiani e anche no), riesce maggiore, proprio a causa dell'apparente secchezza del contesto; tipici i paesaggi, due di numero, dei capp. VII e X, diversissimi da quelli del Sénancour, che a forza di credere alla virtù del paesaggio « stato d'animo » come sarà la formula dell'Amiel, trasformavano tante lettere dell'*Obermann* quasi in guida turistica. Quelli dell' *Adolphe* non si avvertono nemmeno come paesaggi, tanto nella pausa che porgono all'incalzare delle psicologie, ne proseguono il moto. Così l'ultima passeggiata di Ellénore rassegnata e dolce, con Adolphe disperato di perderla ora che la morte le incombe, nel paesaggio invernale: « Le ciel était serein; mais les arbres étaient sans feuilles; aucun souffle n'agitait l'air, aucun oiseau ne le traversait: tout était immobile, et le seul bruit qui se fit entendre était celui de l'herbe glacée qui se brisait sous nos pas. "Comme tout est calme, me dit Ellénore: comme la nature se résigne!" » (cap. X, par. IX).

Marginale al nostro scopo potrebbe essere infine indicare le altre anticipazioni di tanta arte seguente, oltre quella dello Stendhal e del Proust, che possono cogliersi nell'*Adolphe*: significativo se ciò sta a testimoniare la specifica efficacia del libro nella coscienza poetica dell'800, più significativo nel caso opposto. In alcuni luoghi si pensa al Manzoni: vedete l'osservazione sulla irresistibile persuasione che esercita un sentimento vero (cap. V, par. I), germe della grande scena del novizio padre Cristoforo in casa del fratello dell'ucciso; o la calcolata seduzione del principe padre su Gertrude per avviarla al chiostro, nella strategia del barone de T*** perchè Adolphe lasci Ellénore (cap. VII, par. II); per non dire certa analisi dell'agire umano, che attinge profondità nella pacatezza, per cui il Constant trova clausole stilistiche, che si direbbero ritradotte esse dai *Promessi sposi*: Ellénore coi suoi adoratori: « Elle avait avec eux ces formes douteuses, mais attrayantes, qui ne repoussent mollement que pour retenir, parce qu'elles annoncent plutôt l'indécision que l'indifférence, et des retards que des refus » (cap. VIII, par. XI). In altri luoghi, si pensa al tema della multilateralità nel Dostojevskij, pregnante nella dolorosa scissione di Adolphe fra una parte della sua anima, che sente, e l'altra che si guarda sentire; fino al lacerante balenio del tema del sosia; e gl'improvvisi capovolgimenti di un sentimento nel suo contrario, allo sguardo che implacabilmente lo esplora: « Si vous l'aimiez encore, vous ne seriez pas venu chez moi » (cap. VII, par. II). Quanto alle concordanze con la vicenda psicologica di Anna Karénina nei confronti di Vrònskij, e viceversa, nella seconda parte del romanzo del Tolstòj, esse stupiscono meno, e forse provano di più, tanto è evidente l'analogia della storia delle due donne nell'uno e nell'altro romanzo. « Le malheur d'Ellénore », è detto nella *Lettre à l'Editeur* che conclude l'*Adolphe*, « prouve que le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'ordre des choses »; basterà un po' più di sentimento religioso che non avesse l'autore della ponderosa opera sulla religione, per arrivare all'epigrafe biblica del Tolstòj: « Mihi vindicta: ego retribuam ».

Grossi accostamenti, si vede; che persuasivi ai loro luoghi, in introduzione all'*Adolphe* potrebbero schiacciarne il delicato tono prima di leggere; dove certo, il suo incanto schiettamente poetico afferra di più, chi pensava trovarvi, in luogo di un'architettura di poesia, gracile quanto si voglia, l'opera autobiografica, dunque sempre un poco casuale, che un secolo e mezzo di ricerche hanno illustrato. Sennonchè, nella citata prefazione alla traduzione inglese del 1816, ecco altre parole sulla situazione di Adolphe, che richiamano e confermano quelle sopra citate a proposito dell'inevitabile sconfitta della disgraziata Ellénore: « Sa position (di Adolphe) et celle d'Ellénore étaient sans ressource; et c'est précisement ce que j'ai voulu ». Tanto il Constant, come ogni artista in sede d'arte, era consapevole di ciò che artisticamente faceva; incoraggiamento a noi, dopo tante, utili a lor modo, indiscretezze biografiche, a suggerire dell'*Adolphe* una lettura poeticamente orientata, come fa chi suggerisce il punto giusto da cui vedere il quadro. Anche l'*Adolphe* ha diritto di essere letto come quell'opera di poesia che, se tale non fosse, nessuno la leggerebbe più.

EURIALO DE MICHELIS

FINE

ROCCO SCOTELLARO

(continua da pagina 3)

alle lusinghe di una poetica della insensibilità e della asentimentalità, sì che la poesia nasce come in sordina, dal quieto distacco della pronuncia, tra le righe di una realtà raccontata, modesta e toccante perchè vera. « Voglio aria la sera e consumazione — di vino e castagne in compagnia — perchè ognuno conta una storia — e insieme viene l'armonia. « E più avanti: « Abbiamo cacciato i tozzi di pane di tasca — e chi olive, chi una noce, chi la cipolla e il peperone; — l'impiegato ha diviso la frittata incartata — in un foglio di ufficio, e abbiamo bevuto. — Amore, amore veniva da cantarlo — tutta la santa notte in compagna... » (*Cena*).

Nell'insieme, una lettura organica di questo libro di poesia dà il senso di una poetica in movimento, d'una vena ricca e discorde, d'una ispirazione agra e dolce, tenera e impassibile, come per un gorgo di succhi che non avessero avuto tempo sufficiente per una cristallina decantazione. Che varietà di esperienze di umori di tentativi. A ventun'anno può scrivere per una ragazza morta, con la calma essenzialità che è il miglior frutto delle poetiche nuove: « In un momento ti scordasti di noi —, ti cadde dal grembo la mano —, e ti compose dritta la veste nuova... ». Sei anni più tardi ha imparato anche il gusto dello scherzo, in un gioco di surrealtà: « Sei buono più tu — dei quattro leoni — che fumano buoni — il sigaro d'acqua — a Piazza del Popolo » (*La bontà*). Nè sa sfuggire, del resto, a qualche scadente ingenuità, a qualche enigmatico intrico di parole e concetti.

Al di là di ogni discussione e polemica *È fatto giorno* non sarà un libro da dimenticare nel quadro della giovane poesia del secondo Novecento. Rocco Scotellaro vi si è consegnato intero, con le sue ansie e le sue delusioni, con l'amarezza e la passione che accendevano il suo giovane sangue contadino; e nella memoria dei contadini del Sud la sua vita e la sua morte potranno assumere un giorno sapore di leggenda.

ALBERTO FRATTINI

VETRINETTA

PAUL CLAUDEL, *La Rosa e il Rosario*. Milano, Vita e Pensiero.

Nel presentare questo volume, fatto di saggi dedicati alla Madonna, a S. Giuseppe, agli angeli, a letture bibliche, a feste liturgiche, al Rosario, a Satana, l'autore ci fa sapere che egli è stato battezzato nel giorno dell'Assunzione e che agli altri suoi nomi fu, per questo, aggiunto quello di Maria. L'Assunzione è rimasta per il Poeta la festa sua prediletta e all'Assunzione è dedicato il primo saggio del volume.

« Tra Maria, disegnata lassù dal dito luminoso del Sole, — egli scrive — e questa Maria inclinata nella profondità della notte esiste un legame, esiste una scala che possiamo salire grado per grado e grano per grano e si chiama Rosario ». Al Rosario sono consacrate numerose pagine di elevata ispirazione per mostrare come questa scala tra noi e Maria sia praticabile a tutti. Questo spiega il fantasioso titolo cristiano del libro.

L'Editore avverte che i testi pubblicati sono sembrati degni di considerazione per il loro valore poetico e che non va attribuito alle espressioni di Claudel un significato teologico vero e proprio, che sarebbe quanto mai lontano dalle intenzioni dello scrittore. Claudel è poeta anche quando scrive in prosa. La sua vigorosa immaginazione e la sua ricchezza di linguaggio colorano di singolare luce ogni episodio e ogni personaggio, trasportando il lettore in un mondo di fantasia ove si aprono all'anima intelligente fervidi orizzonti.

ULISSE PUCCI

RENATO TREVES, *Spirito critico e spirito dogmatico*. Milano, Nuvoletti.

Nel maggio 1950, l'allora Presidente della Columbia University, Eisenhower, inviava un messaggio a numerose istituzioni di alta cultura di tutto il mondo, per invitarle a partecipare alla celebrazione del bicentenario di quell'Università, con una solenne affermazione della loro fede nella libertà di ricerca e di espressione. L'invito era rinnovato dal nuovo Presidente, succeduto ad Eisenhower, dr. Kirk e il rettore dell'Università di Milano, prof. De Francisco, accettando l'invito incaricava il prof. Renato Treves della Facoltà di Giurisprudenza a tenere una conferenza sul « tema del bicentenario », sul « diritto, cioè dell'uomo alla conoscenza e al suo libero uso ».

La conferenza, tenuta dal Treves nel maggio 1954 è ora pubblicata assieme a due altri saggi: « La sociologia della conoscenza » e « Interpretazioni sociologiche del fascismo » che, pur essendo scritti autonomi, si integrano a vicenda.

Le opinioni espresse dal Treves nella sua conferenza illustrano il concreto significato dell'iniziativa della Columbia University, per la difesa dello spirito critico contro lo spirito dogmatico, sul terreno proprio della scienza e della cultura, per l'esigenza fondamentale di difesa della libertà e della personalità dell'individuo di fronte a ogni autorità e a ogni potere e, specialmente, di fronte all'autorità e al potere dello stato.

È una difesa che potrebbe apparire superflua, nel nostro mondo occidentale, ma, se si pensa che, in questi ultimi anni, le fazioni, i partiti e soprattutto gli stati totalitari predicano e impongono dogmaticamente le proprie verità, con mezzi e metodi da impedire ogni sviluppo dello spirito critico, è comprensibile come ancora si senta il bisogno di difendere il principio della libertà contro il principio di autorità. L'Autore premette che non si parla, nella sua conferenza, delle verità della religione e della rivelazione ma delle verità della scienza, della verità che non è mai definitiva e che nella contraddizione e discussione trova la sua essenza.

Passando dalla constatazione all'esame delle cause del dogmatismo scientifico, il Treves non si limita a cercarle nei regimi totalitari ma illumina i fenomeni sociologici e psicologici che hanno facilitato il sorgere e l'affermarsi di quei regimi, quali l'apparire di un tipo psicologico di uomo nuovo, il tipo dell'uomo massa, i grandi progressi della scienza e sviluppi della tecnica e anche le ragioni di natura essenzialmente politica che possono spingere l'uomo di coltura e di scienza a porre l'opera sua al servizio di valori empirici, a tradire la propria vocazione.

Escludendo la possibilità di una verità assoluta, affermando la provvisorietà di tutte le concezioni, lo spirito critico, mentre salva dal dogmatismo e dall'intolleranza non porta allo scetticismo o all'inerzia, perchè, a differenza dello scettico che nega la possibilità della verità, esso non nega la verità ma afferma che questa verità non è definitiva e che tutte le concezioni hanno il loro valore e la loro importanza, perchè tutte riflettono determinati punti di vista e particolari esperienze di vita e che esse cadono in errore soltanto quando pretendono di essere le uniche vere.

Come l'iniziativa della Columbia University la conferenza del Treves è un richiamo e un invito a tutti gli uomini di scienza e di coltura perchè si rendano conto dell'importanza e del peso delle proprie responsabilità.

ULISSE PUCCI

MARK TWAIN, *L'età dell'oro e Racconti*. Roma, Casini.

Ci affrettiamo a segnalare la nuova pubblicazione di Casini nella collana de « I grandi Maestri », come strenna tipica, perchè portatrice di ottimismo e di letizia. Se Twain fosse soltanto un umorista, diremmo anche di lui che bastano pochi anni a far invecchiare una *maniera* di ridere; ma Twain è portatore di nozioni, impressioni e idee, di cui non ci sentiamo ancora perfettamente padroni, e tanto meno saturi o annoiati. A tal proposito, anzi, si osserva che la scelta fatta dal Casini, del romanzo *L'Età dell'Oro*, attesta la diligente preoccupazione di un editore attentissimo, e la risposta critica a quel problema della deperibilità umoristica, di cui dicevamo. Scelta, a prima vista, strana, se si pensi quanti altri romanzi avrebbero potuto prendere il posto di questo che, per di più, non è tutto di Twain, ma scritto in collaborazione con C. Dudley Warner. Il fatto che non fosse mai stato tradotto in italiano (e che risulti addirittura ignoto a gran parte della saggistica twainiana), è intanto un titolo che basterebbe a metter l'Editore al di sopra di qualsiasi mormorazione: ma si tratta anche di romanzo tipicamente portatore delle caratteristiche sopra dette di americanismo concettuale e letterario, che non siamo ancor stanchi di conoscere e di indagare. La concezione ottimistica della vita, che ha costituito nel secolo precedente la più vera spinta al favoloso progresso degli Stati Uniti, è in questo libro non soltanto un'idea ispiratrice, ma un dogma tradotto in sceneggiatura cinematografica ad esempi multipli. Del cinema ha molte approssimazioni, cadute, eccessi sentimentali e macchinismi, ma dell'opera d'arte, ha intuizioni e realizzazioni notevoli: tutta la figura, ad esempio del colonnello Sellers e della sua dialettica, che parrebbe ciarlatana, se non fosse coonestata, *ex eventu*, da tanta storia dell'America; e la figura di papà Hawkins, che sfida candidamente e ancor più candidamente impone la fame alla propria famiglia, e muore miserabile ma non disperato, perchè conserva la fede nelle terre mai volute vendere, le terre miracolose che costituiranno il favoloso tesoro dei suoi figli legittimi e di quelli adottivi, racimolati lungo la via con ancor più strabiliante sentimento di carità. Un romanzo che in più sensi appagherà coloro che desiderano strutture narrative organizzate e complesse, e insaporato quanto basta, di battute da antologia dell'umorismo. Sedici racconti completano il quadro, corredato di una nota biobibliografica e di un saggetto introduttivo di Laigi Berti: dei racconti, non mancano i più fortunati, da « La celebre rana saltatrice della Contea di Calaveras » a « Il biglietto da un milione di sterline », recentemente gustato da un vastissimo pubblico, in una divertente interpretazione cinematografica (*Il forestiero*).

ENZO VALLI

GARZANTI, *Saper tutto*. (nn. 28-41), Milano.

Avevamo già salutato l'inizio della pubblicazione di un'agile collana tendente a soddisfare le curiosità enciclopediche del lettore medio, nello *standard* culturale e divulgativo della *Je sais tout* francese. Oggi Garzanti ci presenta altri dodici volumetti, alcuni dei quali doppi, e, quel che più conta, annunzia la prossima pubblicazione di contributi di autori italiani (Abbiati, Cecchi, D'Amico, Gentile, Lenti, Prezzolini, Radius, Revel, Tasca), che vedremo volentieri alla prova di questo impegno altamente meritorio e non facile. L'impresa editoriale appare sotto certi rispetti equivalente alla pubblicazione di un'enciclopedia a dispense, ed è facile rilevare che talune monografie (ad es., *L'Architettura moderna* di G. Dorfles, nn. 39-40) hanno importanza eccezionale. C'è da augurarsi che la Garzanti, ogni cento o più volumetti, pubblichi un *Indice ragionato* della materia già contenuta nella collezione. Per comodità dei lettori, diamo i riferimenti immediati: 28, Pascal, *Storia della Russia*; 29, Couderc, *Le tappe dell'astronomia*; 30-31, Ray, *Come non essere mai stanchi*; 32, Delay, *La psico-fisiologia umana*; 33, Alberti, *Alimentazione umana*; 34, Lalou, *La letteratura inglese*; 35, Duplessis, *Il surrealismo*; 36, Meyer e Olmer, *Le tappe della chimica*; 37, Couderc, *L'astrologia*; 38, Rivoire, *L'Europa dal '18 a oggi*; 41, Vercoutter, *L'Antico Egitto*.

E. V.

GARZANTI, *Serie Arte*. Milano.

Ai volumi già segnalati, seguono oggi: Gauguin, Manet, Utrillo, Degas. La pittura dei quattro Maestri è, come nei volumi precedenti, presentata da un'introduzione di specialisti italiani e commentata, tavola dopo tavola, da specialisti stranieri. Gauguin, presentato da C. Brandi, è commentato da J. Rewald; Manet, rispettivamente da G. Raimondi e da S. Lane Faison Jr.; Utrillo, da F. Russoli e A. Verner; Degas, da A. Parronchi e D. Catton Rich. Il frutto di tali collaborazioni è sempre interessante anche se qualche volta un po' contraddittorio. Interpretata al meglio, quest'osservazione può suggerirne un'altra: che, cioè, i prefatori italiani, invitati a dir la loro su testi ormai pronti, non sempre saranno stati disposti a rinunziare a idee critiche mature e perfezionate, per accordarle con quelle del collega di tandem. Poco male, se vi siano, come vi sono, idee. Ed anche a proposito della stampa, non ci dispiacerebbe vedere alla prova di confronto qualche stabilimento tipografico italiano, giacchè quello o quelli olandesi da cui sono usciti questi volumetti, per quanto buoni, francamente non appaiono imbattibili.

W. L.

RAI, *Classe unica*. Torino.

L'eccellente iniziativa della Rai, diretta da L. Volpicelli, prosegue le sue prove didattiche con crescente successo. Le lezioni pomeridiane si svolgono con la chiarezza e l'interesse che costituiscono un vero titolo di nobiltà per un'impresa del genere, e le dispense dei corsi mantengono il ritmo promesso, nell'economica edizione torinese.

Anche la scuola media può valersi di questi preziosi contributi, a volte sudatissimi, di insigni cultori delle singole discipline: è ovvio, a questo proposito, che potremmo suggerire la lettura e la utilizzazione di tutte quelle dispense che riguardano materie comprese nei programmi di studio; ma il consiglio sarebbe superfluo, perchè sappiamo per esperienza come gli alunni siano sempre in caccia di agevoli repertori di idee generali, ed è facile prevedere che scopriranno da soli i pregi di questa collana. Invece vorremmo richiamare l'attenzione dei docenti su certe materie che i programmi non contemplano, e della cui carenza la scuola e la preparazione dell'alunno effettivamente soffrono, come sa ogni attento professore. Alludiamo principalmente ai due corsi ed alle corrispondenti pubblicazioni del Carnelutti: n. 1, *Come nasce il diritto*, e n. 15, *Come si fa un processo*, che potrebbero arricchire gli alunni, oltre che di nozioni utilissime e interessanti, anche di idee morali vigorosamente dibattute dall'Autore in quella sua costante problematica, che ben sappiamo quanto riesca affascinante e costruttiva nell'animo dei giovani. Gli altri volumetti ricevuti: 14, Boeri, *Corso di fisiologia*; 16, Amaldi, *Astronomia*; 17, Businco, *Corso di igiene*; 18, U. E. Paoli, *La vita romana* (secondo ciclo); 20, Ghisalberti, *L'Italia dal 1870 al 1915*.

V. INCAUDA

***Filologia Romanza* (a cura di Salvatore Battaglia), Torino, Loescher-Chiantore (a. I, fasc. 3, 1954.)**

Siamo lieti di segnalare ancora questo numero di *Filologia Romanza* perchè ricco, vario e stimolante per notizie e avvii. Tra gli studi si leggono: *Un message secret de Berenguer de Noya*: *Le Prologue du « Mirall de Trobar »* di István Frank; *La « Celestina » e la sua unità di composizione* di Giulia Adinolfi; *Premesse culturali della poesia spagnola contemporanea* di Mario Di Pinto; tra le Rassegne e Recensioni: *Sulla poesia italo-bizantina nel secolo XIII* di Marcello Gigante; *Osservazioni sulle antiche rime italiane tratte dai memoriali bolognesi* di Maria Aurora Anzalone; *Introducción a la literatura medieval española* (di F. López Estrada) di Alberto Del Monte. L'abile mano del direttore si nota nell'armonia e nella disciplina che regola la rivista, oggi certamente tra le poche che al rigore scientifico unisca simpatia umana e larghezza di interessi.

ALDO VALLONE

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

CONTIENE GLI INDICI DELL'ANNATA

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA
SUPPLEMENTO DI "IDEA,,
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 52 - ROMA, 26 DICEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

I FONDAMENTI METAFISICI

della concezione agostiniana della storia

Il mondo esiste per un atto volontario di Dio, che lo ha creato: avrebbe potuto anche non essere; è perchè Dio ha liberamente voluto che fosse. L'esistenza del mondo è dunque contingente: la *contingenza*, secondo S. Agostino, è il primo fondamento metafisico della storia. Un mondo eterno sarebbe senza storia: c'è storia dove c'è creatura e, dove c'è creatura, c'è contingenza. Infatti, un mondo eterno significa: *a)* vi è un principio eterno, da cui eternamente emanano delle apparenze od immagini, che vaniscono come ombre. Il principio in sè è immutabile ed estraneo, «lontano», di esso non c'è storia, nè delle sue immagini, che compaiono e scompaiono come le immagini riflesse in uno specchio. *b)* Il principio eterno si risolve dinamicamente nel suo stesso divenire, anzi il divenire è la sua essenza, non è fuori del suo manifestarsi, è il suo stesso perenne ed eterno manifestarsi: *ab aeterno* il principio adegua il divenire e il divenire il principio. E neppure in questo caso vi è storia: un principio eterno, che è divenire, non è eterno e non è principio, in quanto ove c'è divenire non c'è eternità ma perpetuità, non infinito ma indefinito; e ove l'essenza dell'essere è il divenire non c'è essere nè essenza e neppure divenire, in quanto, se nel divenire diviene il divenire, il divenire stesso non ha più quell'essenza sua per cui è divenire. L'essere nella sua assolutezza è senza la contingenza, ma la contingenza, se c'è, non è nè può essere senza l'essere; e se l'essere è la stessa contingenza e in essa tutto si risolve, non c'è l'essere, ma la contingenza sola, la quale, non potendo essere da sè in quanto contingenza, è solo affermata assurdamente e in contraddizione con la sua essenza di contingenza. È impossibile parlare di storia, perchè si è negato lo stesso suo fondamento, che è la contingenza, che, se è, è per un atto volontario creativo dell'Essere non contingente.

Nè, come è noto, è esatto dire, per S. Agostino, che Dio ha creato il mondo *nel* tempo, in quanto non vi è tempo prima della creazione; anche il tempo è creatura di Dio, ha inizio con la creazione e «non vi era tempo, prima dell'inizio del tempo» (*De Gen. ad. litt.*, 3, 8). E, come creatura, il tempo è anch'esso contingente e non coeterno a Dio: la contingenza del tempo è la contingenza della storia, che è temporale, ed è la contingenza del mondo.

Stabilito il principio della contingenza, con altrettanta forza è affermato quello della *partecipazione* analogica tra l'Eterno creante e il contingente creato. Proprio il primo evento «storico», che è la creazione, comporta un vincolo ontologico tra il Creatore e la creatura: il mondo e ogni ente del mondo avrebbe potuto non essere, ma una volta che è, è *dal* Creatore e *per* il Creatore. Questo vincolo creaturale ha un moto dialettico: dall'Eterno al temporale e dal temporale all'Eterno, che non è un viaggio di andata *e* uno di ritorno: l'ente, che è *da* Dio, per il fatto che è da Lui, è, come tale, *per* Lui. L'andata e il ritorno sono implicati nell'essere stesso dell'ente creato e la dialettica del *da* e del *per* è ancora l'implicanza dei due termini, pur nella loro distinzione. O se si preferisce: nel movimento dal Creatore alla creatura è implicito l'altro dalla creatura al Creatore; cioè per il fatto che la creatura è creatura per sua natura ed essenza è portata a tendere a Dio, anche se e quando tende ad altro: il tendere ad altro è una «diversione» che non distrugge la sua tendenza, la sola essenziale, di «convergere» in Dio. Gli anni di Dio sono il suo *hodiernus dies*, l'oggi eterno, attraverso cui sono passati (*transierunt*) tutti gli anni dei nostri padri e nostri, in quanto dall'oggi di Dio hanno ricevuto misura (*modos*) ed esistenza (*utcumque existerunt*); e così per quelli che verranno (*Conf.* I, 6, 10). Dio non è i nostri anni (la storia), ma tutti i nostri anni passano dal suo Oggi creante; e a quest'Oggi aspirano a tornare le creature intelligenti. Si noti: dall'eterno al temporale e all'eterno ancora: il temporale (la storia) sta in mezzo, come chiuso dall'eternità: il suo inizio è l'eterno e l'eterno è il suo fine. Dunque la storia, non solo ha una finalità superstorica, ma anche un principio: la sorgente è anche la sua foce; l'eterno è sorgente e foce. E siccome essa porta in sè il *vestigio* della sua sorgente e della sua foce, non scorre come fiume, dal monte al mare, ma zampilla come getto d'acqua, il cui «sfociare» è «tornare» (come aspirazione) al punto sorgivo da cui ha zampillato. Vi è certo un duplice movimento di discesa e di ascesa, ma non c'è separazione: già nella discesa (l'atto creativo della creatura) è implicita ontologicamente, nella creatura stessa, la direzione di ascesa.

Sulla base della contingenza, la partecipazione analogica tra l'Eterno creante e il contingente creato si presenta anche da un altro aspetto. Ogni ente creato è contingente, in quanto avrebbe potuto non essere, ma, una volta creato, non può nella sua essenza essere diverso da quello che è: è contingente, ma la sua essenza gli è necessaria: non è da sè, ma, una volta che è, è quello che è per essenza. L'uomo, il soggetto della storia e di cui (e solo di lui) c'è storia, è ente contingente dotato d'intelligenza; e non c'è intelligenza senza verità, la quale è interiore all'uomo, presente una sua mente di cui è *lumen*; ma è superiore alla mente e la trascende. Nel mutabile uomo vi è qualcosa di immutabile, facente parte della sua essenza spirituale; nell'uomo contingente, vi è qualcosa di necessario; nell'uomo temporale vi è qualcosa dell'eterno. L'uomo mortale è capace di pensieri immortali, come dice Aristotele; ma lo è per la sua partecipazione all'essere, alla verità. Senza di essa e se tutto nell'uomo fosse contingente, non vi sarebbe storia, la quale ha un suo ordine, di origine divina, perchè tale ordine è nell'uomo che la fa; non vi sarebbe storia, perchè gli avvenimenti e le opere, come non espressive di valori, sarebbero senza valore e perciò «non già avvenuti e pur presenti», ma semplicemente avvenuti, morti, nati senza storia. Pertanto la dialettica di eterno-temporale e di temporale-eterno, di cui è fondamento la contingenza che implica necessariamente il tempo, fondamento della storia, rende possibile la storia, in quanto giustifica, proprio per la permanenza del valore, e per la sua trascendenza, la *storicità*, che è (e c'è) solo perchè storicamente (e dunque *nel* e *col* tempo) si manifesta il valore, che non è creato dal tempo, ma fa che il tempo abbia un senso storico e sia tempo di valore. Una storia che crea il valore, prodotto dal divenire storico, è una storia che nega la storicità e il senso della storia, la storia; è appunto lo *storicismo*, che è la concezione della storia senza il valore, senza storicità, che è storia degli eventi e delle opere umane esprimenti valori non storici e pur producenti non *nella* storia (come se vi potesse essere la storia e poi i valori da metter dentro), ma *la* storia attraverso l'attività spirituale umana in tutte le sue forme.

Non c'è storia senza tempo, non vi può essere tempo senza storia: il tempo esterno, delle cose, non ne ha: la storia comincia con il suo primo uomo, Adamo, non con le cose che vi erano prima che il *fiat* di Dio lo creasse. Della natura non c'è storia. Il tempo dunque non si identifica con la storia: vi è un tempo non storico, il tempo delle cose prive di coscienza.

Agostino non ebbe ben chiaro questo concetto, nè ai suoi tempi poteva averlo: il pensiero moderno l'ha chiarito ed approfondito, ma i suoi chiarimenti ed approfondimenti hanno il loro padre proprio in S. Agostino, lo scopritore del *tempo della coscienza* o, come si suol dire (e dico anch'io, purchè al vocabolo si dia il suo significato pregnante e vero) della *successione*. Successione e contingenza sono i due fondamenti metafisici della storia; ma la successione è il tempo della coscienza o dell'uomo; dunque è questo tempo, assieme alla contingenza, che fonda metafisicamente la storia e la fa essere come tale.

Agostino spesso indulge ad una concezione della storia che non è superiore alla cultura della sua epoca; parla della storia intesa come insieme di fatti avvenuti nella distesa del tempo e narrati, come passato o *res gestae*, la cui *cognitio* è per esperienza e non per via razionale. In breve, la storia intesa come erudizione, esempio, conoscenza utile di cose accadute, ecc. È la storia del tempo esteriore, dei fatti che sono stati, collo-

MICHELE FEDERICO SCIACCA

(continua a pag. 2)

Modernità di Sant' Agostino

Nella «Civiltà Cattolica» del 7-7-1951, il Bortolaso ebbe a scrivere che tutti coloro che, dalle più disparate file del pensiero moderno e in special modo dell'idealismo crociano e dell'attualismo gentiliano, ritornano a militare nelle schiere del pensiero cristiano-cattolico, subiscono un maggiore o minore influsso del pensiero Agostiniano. Il pensiero del Bortolaso ci sembra che abbia colto in pieno il nucleo centrale dello spirito che informa la filosofia del grande Padre della Chiesa: spirito che potremmo riassumere in alcune espressioni che, da sole, sono sufficienti a chiarirci le intrinseche ragioni della contemporaneità, della modernità, della continua reviviscenza del pensiero del filosofo di Tagaste.

Fin dalle prime righe di quel grande libro che per la sua intimità e profonda personalità, superando l'impersonalità e la stridente dualità di soggetto e oggetto del pensiero classico, si costituisce come prima, vera, schietta e sincera autobiografia, si legge il senso travaglioso dell'inquietudine aspra, amara, tormentosa che dal profondo del male ha saputo riportare l'uomo Agostino, dalla personalità incancellabile e dalla tempra solida, alla paradisiaca ed edenica visione della spirituale luce del Cristianesimo. «Inquietum est cor meum donec requiescat in Te». Si tratta perciò di una inquietudine di natura esclusivamente spirituale, filosofica e, identificandosi in quel periodo di transizione il pensiero speculativo col misticismo religioso, si può dire che si tratti di una inquietudine religiosa. Dobbiamo subito comprendere che il passaggio rapido, travagliato da una ad un'altra corrente di pensiero, delle tante che in quel momento di crisi politica e spirituale, pullulavano nella decadente e stanca civiltà del vecchio mondo greco-romano, non ha i caratteri della volubilità priva di qualsiasi soffio di idealità, ma ci porta gradatamente dal materialismo più grossolano, quale poteva essere espresso nel dualismo della dottrina di Mani fino al più sublime spiritualismo, fatto tutto di luce, quale poteva essere concretato nella sublime visione emanatistica neoplatonico-plotiniana e, da ultimo nella pace luminosa della visuale cristiana. Si tratta di un travaglio che si propone una meta, dalla quale lo spirito ha, come innato, un sentore e un vestigio: si tratta di quel travaglio che, sviluppando, per la vis viri quei lumina veri e quei semina veri che l'oscurantismo e l'imbestiamento dell'umanità non potranno mai del tutto soffocare, porta l'uomo, attraverso la lenta, paziente, faticosa conquista, al conseguimento travaglioso del possesso della verità. È un possesso che si consegue non nell'estrinseca ricerca, in un mondo oggettivo, dato, psicologicamente precostituito, quale avevano compiuto i grandi pensatori ellenici, ma nell'intrinseco, affannoso, attento esame di noi stessi, nella tenace indagine del nostro più profondo io: «Noli ire foras: in te ipsum redi: in interiore homine habitat veritas». La verità dunque non consiste in una estrinseca, più o meno esatta visione del mondo esterno, sia esso considerato come mimesis di un superiore, iperuranico regno delle idee, ossia considerato come scala che porta al motore immobile, all'atto puro, ma nella acuta certezza che noi abbiamo della nostra stessa anima. S. Agostino ci ha insegnato, sia con la sua filosofia che con la sua vita, che la ricerca è aspra e che può condurre anche ad errori: si tratta solo di ricordare che, come non esiste un piacere assoluto, scevro di qualsiasi pallore, così non esiste un assoluto errore: mai l'uomo, secondo il monito agostiniano, deve considerare l'errore come tappa finale, nella quale pacifico si bea del male, ma come ponte di transizione che porta alla radiosa conquista della verità. In sostanza già S. Agostino ci diceva che la verità nasce dall'errore: scrive infatti nel De Vera Religione: *«Quaerunt ex nobis quid sit malum: malum ex bono esse respondemus». Il bene cioè non è qualche cosa di precostituito, ma è qualcosa che si conquista con la tenacia e con la lotta.*

Questi sono i tratti che fanno di S. Agostino, prima che un grande filosofo e un grande teologo, un vero uomo: un uomo che ispira il suo pensiero non alla vuota e astratta teoresi, ma alla concretezza delle due vicissitudini che, nel loro vario intreccio, composero il dramma della sua vita. Se è vero, come la speculazione moderna ha inteso in seno alla storia e all'arte, che per intendere a pieno un momento di pensiero o un pensatore, bisogna rendérselo contemporaneo, nessun pensatore cristiano può ispirare e parlare al cuore di noi moderni più di Sant'Agostino. Solo se vogliamo intenderlo nella staticità e fredda dualità in cui le confinò la vecchia critica, sentiremo in lui il freddo filosofo e il profondo teologo, se invece in tutto il suo pensiero scorgeremo una umana e profonda dialettica, ci renderemo conto di quanto la sua opera possa, per la sua drammatica dinamicità, attirare gli spiriti più eletti. A tale interpretazione si avvicinano tutti i più acuti critici contemporanei, tra i quali basterà ricordare M. F. Sciacca.

Del resto il pensiero agostiniano cominciò a far risentire il suo vigore immediatamente, e della profonda personalità del Santo di Cartagine non mancarono di essere permeati, fin nel Medio-Evo, gli uomini di tempra più vigorosa.

L'abbagliante luce della filosofia tomistica non deve abbacinarci a tal punto da farci dimenticare la portata storica e il contributo speculativo di S. Agostino. Basti ricordare, come conclusione, quanto del pensiero Agostiniano troviamo nell'opera di Dante.

SILVESTRO BANCHETTI

IMMAGINI "FISICHE,,

nelle "Confessioni,, di Sant' Agostino

L'essenzialità e l'efficacia rappresentativa nello stile delle *Confessioni* sono un fatto ormai acquisito alla critica agostiniana; a ogni modo il carattere di quello stile, che consiste proprio dell'immediatezza della immagine riprodotta con assoluta libertà nella scelta della terminologia e nella posizione stessa delle parole, ha la virtù sempre ricorrente di darci la misura netta di uno stato d'animo, di un moto del cuore, di una crisi spirituale, senza allontanarci dalla essenza stessa di quel mondo, in cui s'agita la personalità del Santo, sbattuta insistentemente dall'irriducibile attrazione di Dio.

Ed è proprio singolare anzi l'effetto di quella Forza, che scava abissi di interno stupore e di perplessità, mentre apre, in immensi cieli, fulgori di gloria eterna e oasi di pace, in cui dorme lo spirito di Agostino un sonno riposante dalle deviazioni del mondo. Infatti l'immersione, per così dire, di S. Agostino in quei baratri e in quegli orizzonti di luce, che alterna ai nostri occhi il baluginar della conversione, pur essendo tutta imbevuta di interiorità, è sempre espressa con immagini di una materialità aspra e viva, con formule poetiche in cui il sentimento è ridotto a sensazione, analizzato nei suoi elementi compositivi come se si trattasse d'un fenomeno fisico.

La fantasia è così velata in sfumature naturali, e l'immaginazione, che le è soggetta, si manifesta in uno stile che sembra meccanicizzarsi in artifici verbali, laddove il vocabolo in se stesso non è mai cercato, e l'espressione è anzi spesso in diretta antitesi coll'aspirazione morale dello scrittore, che cerca di superare il sentimento come pura estrinsecazione terrena del suo povero essere corporeo, per polarizzarsi tutto nella vita dello spirito.

Ed è proprio in questa dura alternativa, su cui si fonda in sostanza tutta la lotta di un'anima destinata a convertirsi, che Agostino riproduce ciò che prova nell'intimo con una forma personale e intraducibile. Esempi se ne potrebbero citare a ogni passo.

La dimestichezza e la correità con compagni cattivi è *confricatio consciorum animorum*. Se Agostino tenta, subito dopo, di aprire il velame di quell'attrazione malefica, ne complica anzi il significato: *Quid erat ille affectus animi?... Risus erat quasi titillato corde, quod fallebamus eos, qui haec a nobis fieri non putabant...* Da quella *adulterina confricatione corrumpebatur mens nostra, pruriens in auribus.*

Sempre nel baratro del peccato, durante l'incertezza di Agostino tra il male e il bene, sembra al suo spirito ancor ribelle che Dio contrasti colla sua testa piena di nuvole, mentre l'anima, fatta materia nel suo spostarsi qua e là, cammina per i sentieri del dubbio con forma corporea: *Itaque repellebar, et resistebam ventosae cervici meae, et imaginabar formas corporeas... et ambulando ambulabam in ea, quae non sunt, neque in te, neque in me, neque in corpore.* Ma Dio in così triste peregrinare dell'animo governa e regge l'uomo smarrito, perchè ne intuisce il fondo del desiderio: *...sed tu alte consulens, et audiens cardinem desiderii, non curasti quod tunc petebat* [la madre sua]. Monica, infatti, voleva che il figlio prendesse moglie, per liberarlo così dal pungolo delle passioni: Agostino è ancora riluttante, immerso com'è nel pantano del vizio. Questo tormento carnale, ma soprattutto quest'ambascia dello spirito che non riesce a sollevarsi, sono pur sempre espressi con immagini «fisiche» d'una rara potenza: *Sed efferbui miser, sequens impetum fluxus mei relicto te; excessi omnia legittima tua, nec evasi flagella tua.*

Venuto in Roma, e dominato dall'influsso delle scuole di quei retori, Agostino in fine reagisce, e considerando la loro dottrina come un pervertimento da Dio, la definisce addirittura come una *fornicatio. Certe tamen turpes sunt tales et fornicantur abs te, amando volatica ludibria temporum et lucrum luteum...* Altrettanto la superata carnalità dell'adolescenza è scolpita con formule verbali di un verismo sconcertante. Egli dice infatti che era *a dispersione... frustatim discissus...* mentre era imputridito il suo aspetto, reso selvaggio e evanescente nel nulla il suo corpo e il suo animo.

Et silvescere ausus sum... et contabuit species mea et computrui coram oculis tuis... in multa evanui.

Simili immagini, con cui svela Agostino la disperazione del suo triste passato, sono sempre di natura fisica. Egli è cieco per i vari ondeggiamenti, sordo ai richiami di Dio, imbrattato sempre di fango: *...Et volutabar in coeno eius...* (*Babyloniae*). *Et in umbilico ejus quo tenacius haererem, calcabat me inimicus invisibilis.*

Ma in tutta quella sazietà di piaceri terreni, a cui Agostino soggiace con ingordigia, egli è privo dell'unico nutrimento vero, di Dio; deficienza spirituale che egli al solito definisce, in un modo mirabile, come il peggiore dei tormenti corporei, la fame: in contrasto a quella sazietà carnale c'è infatti in lui la fame dell'anima: *Quoniam fames mihi erat intus ab interiori cibo, te ipso, Deus meus, et ea fame non esuriebam.*

Infatti non è il corpo, ma l'anima che si inquina di quel male, ed ama uscire dal suo segreto per essere sollecitata dal contatto delle cose terrene e sensibili... *scalpi avida contactu sensibilium...*

L'uso, nelle «Confessioni», di tutte quelle formule stilistiche, per cui il sentimento è espresso con immagini che riproducono un fenomeno materiale, non diminuisce dopo la conversione: cambiano, naturalmente, gli elementi che potenziano quelle immagini, e il tono formale si fa subito più elevato; ma resta il significato intimo di quei sentimenti espressi nel loro più crudo valore «fisico», che potrebbe anche sembrare artificio, e appare invece come una delle manifestazioni letterarie ed umane più altamente poetiche di tutti i tempi.

Per quanto sia ancora nell'incertezza (*et alternabant... venti, et impellebant huc atque illuc cor meum*), Agostino comincia ad avere i primi barlumi della luce divina, ed ecco che si sente a poco a poco mutare:

Sed corde et lingua mea carbones ardentes operatus es, quibus mentem spei bonae adureres tabescentem, ac sanares.

Appena sente che Dio è realmente artefice di tutte le cose, penetra automaticamente nel suo intimo, e così spiega la sua estasi e la consapevolezza di essere inferiore al Creatore del mondo: *Et inde... intravi in intima mea, duce te... Nec ita erat supra mentem meam, sicut oleum super aquam, nec sicut coelum super terram, sed superior...*

La volontà è ancora *semisaucia*, gli errori del mondo trattengono ancora il suo corpo: *retinebant nugae nugarum... et succutiebant vestem meam carneam*; ma Dio è lì che lo incalza come un uragano che lo travolga: *Et instabas tu in occultis meis, Domine, severa misericordia [illegible] la ingeminans timoris et pudoris...*; finchè l'unione si distende, si allarga al soffio purificatore, e in esso si immerge, (*donec in te confluam purgatus*), vi penetra come in un liquido, e poi prende solidità in quel trapasso. La luce spirituale e la fiamma della fede lo rendono acqua, fuoco, corpo solido e fermo, finchè tutto il suo essere n'è come ripieno: *donec in te confluam purgatus, et liquidus, igne amoris tui. Et stabo atque solidabor in te, in forma mea, veritate tua: ...Transibo vim meam, qua haereo corpori, et vitaliter compagem ejus repleo.* Prima era soggetto a tutte le peggiori aberrazioni fisiche, e ora è esaltato in ciò che la materia ha in sè di più puro, fino a superarla e a farsi esso stesso pretta essenza e trasparenza divina.

Perciò, egli potrà in fine concentrarsi ed elevarsi tutto in Dio, per innalzargli una testimonianza e una preghiera d'altissima Fede: *O Domine, perfice me ...Ecce vox tua, gaudium meum... Da quod amo: amo enim; et hoc tu dedisti. Nec dona tua deseras, nec herbam tuam spernas sitientem. Confitear tibi: quidquid invenero in libris tuis; et audiam vocem laudis, et te bibam...*

Agostino avrà così sempre sete e fame del suo Dio, che è ormai unito a lui, ma non lo sazia mai a sufficienza. E in queste immagini è il simbolo di tutta la sua conversione, la radice e l'essenza della sua anima grande.

CARLO ANGELERI

SOMMARIO

LA NOTTE WAGNERIANA

C'è un'ostinata tendenza a non fare separazione fra la zona squisitamente musicale nell'opera di Riccardo Wagner e il complesso delle concezioni letterarie, mistico-filosofiche, critico-drammatiche cui egli aderiva, il suo mondo non musicale insomma. C'è anzi la diffusa convinzione che la musica wagneriana sia, non soltanto influenzata da tale cultura, ma necessariamente spiegabile e assimilabile per simbologie e mitologismi. Vi ha peraltro contribuito la stessa ambizione dell'Autore per un attivo polivalente da destinare ad un'alta resa unitaria: ambizione simboleggiata nella sua nota teorica dell'unità indiscriminata delle arti — poesia, musica, azione drammatica (*Wort-Ton-Drama*) — nell'avvenimento chiamato dramma musicale; in quanto egli s'immaginava di avere un uguale mordente creativo, tanto in musica quanto nelle altre manifestazioni d'arte e di pensiero cui prendeva interesse. Si aggiunga la consuetudine d'ordine romantico, via via invalsa nello scorso secolo, di sentire la musica contro uno sfondo «narrativo» come commento e potenziamento del puro discorso musicale — si pensi al poema sinfonico, frutto diretto del romanticismo; il che aiuta a spiegare perchè Wagner, musico poeta drammaturgo critico, sembrasse accomunare il più e il meglio possibile per dare vita alla più sognata sublimazione d'arte.

Egli dunque ambiva di magnificare la propria prospettiva musicale con quelle particolari *Weltanschauungen* che andavano succedendosi durante il corso dei suoi interessi spirituali e di cultura marginalmente alla sua attività di compositore. Sono note le alternanze di titanismo, culminanti nelle prime due opere della tetralogia nibelungica («L'Oro del Reno» e «La Walkiria»), e di misticismo, emergente soprattutto nell'apparato composito del dramma parsifalico; alternanze conseguenti alle diverse concezioni di vita via via maturate per effetto delle varie fonti alle quali egli andava accedendo, dalla mitologia e dalla storia a Feuerbach e a Schopenhauer: Sigfrido e Parsifal sono appunto posizioni polari e tipologicamente inconciliabili cui Wagner è pervenuto per questi suoi vagabondaggi tra libri e idee. Ciò chiarisce la rassegna variegata delle impostazioni nei suoi drammi musicali: alcuni riconducibili a certi assunti pressochè costanti e caratteristici, come gli accennati spunti eroicizzanti (Sigfrido) o misticizzanti (Parsifal), quello della redenzione («Vascello fantasma», «Tannhäuser»), o quello del pessimismo schopenhaueriano («Crepuscolo degli Dei»); altre invece insorgenti isolatamente, fuori delle preferite schematologie, come il felice caso dei «Maestri cantori di Norimberga», o come il più noto e notevole caso di «Tristano e Isotta», determinato da un imprevisto e intenso stato di autoesaltazione, sollecitato dall'amicizia con Matilde Wesendonck. Al costante rappresentato dal suo prodigioso musicalismo, si associava il variabile di così diversi, e talvolta discordanti, motivi; si veniva a dar vita a una curiosa combinazione di un originale impianto musicale con certe ideologie denuncianti un mutevole irrequieto dilettantismo di chi le professava, anche se sinceramente e fortemente.

Matilde Wesendonck — dicevamo — la mite attenta lusingata ammiratrice dell'ulisside Wagner, fece da esca. L'enorme sensualismo compresso dell'uomo si scavò la strada verso un'aspirazione surrogatrice che la psicologia suole chiamare sublimazione: furono chiamati a raccolta tutti i motivi spirituali sino allora passati sotto il suo prisma d'artista, i quali si richiamassero più o meno implicitamente all'amore come trasfigurazione e trascendenza: convennero alla rinfusa l'innologia orfica col mondo pagano, i grandi temi poetico-filosofici del primo romanticismo tedesco, il pessimismo di Schopenhauer, il nirvana buddistico attraverso quest'ultimo, il mito del «*cupio dissolvi*», il mondo poetico medioevale. Tanta congerie di motivi veniva ardentemente deformata, riplasmata, fatta aderire al bisogno spasmodico di evasione cui l'uomo Wagner anelava dinnanzi all'impossibile terrestrità di un amore; e Wagner si sublimò in un lucifugo Tristano fatalmente amante, di faccia ad una irreale Isotta, consustanziale a Tristano-Wagner e come contrapposta alla reale Matilde. A universalizzare l'evasione come urgenza servì l'accennato rimpasto egocentricamente concepito. Se ne distillò un paradigma di simboli e di miti, entro i quali fu forzata l'impresa drammatica di «Tristano e Isotta»; soprattutto il conflitto tra giorno e notte, il primo assunto come negazione e contaminazione, la seconda come risoluzione di amore e morte in un puro nirvanico non-essere. La notte — la «notte eterna» — nella quale sarà celebrata la trasfigurazione dell'amore (*Liebesverklärung*), viene esaltata e fatta trionfare sul giorno: è la notte dell'ampio duetto d'amore del secondo atto, in cui le tre parole notte amore morte si combinano e confondono fra loro — «dolce morte», «morte d'amore», «notte d'amore» —; in cui Tristano dice: «Tu Tristano, io Isotta, non più Tristano!» e Isotta riprende: «Tu Isotta, io Tristano, non più Isotta!».

È questa la notte wagneriana: la sua notte «letteraria». Egli nella foga del ricreare e del sublimare non si accorgeva di traligoare dalle grandi scaturigini cui s'ispirava. Schopenhauer e Novalis non divenivano Wagner, ma era Wagner a divenire uno Schopenhauer deformato e un Novalis patetico; quel Novalis che sessanta anni prima aveva così esaltato la notte:

«Ora io veglio:
perchè sono tuo e sono mio.
Tu torni, Amata.
La Notte è già sorta.
L'anima mia è piena d'ebbrezza.
È scomparso per sempre dalla terra il [giorno,
e tu sei nuovamente mia.
Affondo lo sguardo entro i tuoi profondi [occhi scuri,
e non vedo altro che Amore e Gioia.
Ci sprofondiamo sopra l'altare della Notte
come in un molle talamo.
Cade da noi l'involucro terreno:
. . . .
Consuma in ardore di spirito
il mio corpo,
perchè in più stretto amplesso
in te mi confonda
e duri eterna
la Notte nuziale».

E la musica? L'arco della tensione simbolico-culturale, in forza della quale il musico Wagner aspirava a scorporare l'occasione terrena d'amore dall'involucro di carne e d'impazienza; quest'arco dunque doveva fare da ossatura e trama per la musica; la quale sarebbe venuta a disporsi su questa trama da letteratura come nobilitata da un impianto che non derivasse più dal contingente di una fiammata per una Matilde offerta dal caso, ma che fosse tutto un universo articolato in chiave di eternità Così la musica — sognava Wagner — sarebbe entrata nel destino di codesto universo.

In verità, egli non sapeva sottrarsi a quel bisogno, cui del resto si era pervenuti con la musica romantica, di far «poggiare» la propria composizione musicale ad un'azione o commento che fosse parola immagine gesto. Lo svolgimento musicale avrebbe così guadagnato una fluidità sinusoidale, aderente passo passo al narrativo implicito nell'assunto letterario o figurativo premusicalmente ordinato, in quella continuità senza risoluzione, decisamente diversa dalla dialettica di conclusione, tipica nel precedente ciclo musicale della forma-sonata; continuità alla quale si adattava straordinariamente il genio del compositore Wagner. Ma se l'impianto, a quel modo costrutto, ostentava il più complesso e composito spiritualismo, la musica vi rispondeva in altro tono: vi rispondeva in piena sensualità. Wagner si sublimava nella parole e nell'immagine, ma nella musica si lasciava governare dal proprio temperamento. La musica restituiva sotterraneamente quel sensualismo che lo stesso Autore si era illuso di superare con il suo apparato premusicale. La melodia infinita, la simbologia tematica del *leit-motiv*, e soprattutto il cromatismo del «Tristano» non sono che emanazioni assolutamente genuine di quell'aderire al respiro umano all'ansia emotiva, cui la sua musica pareva fisicamente portata. Nella notte di Tristano e d'Isotta la musica wagneriana risolve in lussuria e in struggimento il proposto piano dell'amore e della morte: nel secondo atto, dopo l'«Inno alla Notte» (*Nachtgesang*), la tensione non più contenibile nelle volute della schematologia simbolico-letteraria, va esasperandosi nel più «fisiologico» grido di passione erotica che musica abbia mai fissato: quello che si sviluppa col «Canto della morte per amore» (*Scheidegesang*) e s'interrompe con la comparsa di Re Marco; quello stesso che Isotta morente ripeterà alla fine dell'opera entro lo stesso mordente erotico.

L'autentico estetismo di Wagner è quello che viene a trarsi dalla sua musica quale essa risulta, indipendentemente dai montaggi disposti per esaltarla. La potenza suggestiva dei temi sapientemente governati nel tessuto musicale, i prestigiosi richiami impressionistici potenziati, oltre che caratterizzati, da una strumentazione eccezionale, hanno prodotto, fra l'altro, un effetto insolito: quello di una sottile ebbrezza da stupefacente. Egli, vero figlio del suo secolo, captando inconsapevolmente dall'aria quel bisogno, in via di sviluppo, di sostituire al troppo sperimentato gusto per l'avvenimento d'arte ricerche di un'ultrasensività — appunto quella involuzione narcisistica chiamata decadentismo — faceva assumere alla sua pagina musicale, a parte il poetico e il poematico che la anima, il valsente di una irresistibile ora drogata, arricchendo la musica di una nuova valenza, destinata a grandi sviluppi nell'evoluzione strumentale europea: il magismo. Ciò spiega perchè la musica wagneriana ha entusiasmato i patriarchi del decadentismo in estetica e in letteratura, da Baudelaire a Nietzsche, da Dujardin a D'Annunzio. Molti dei quali sentendo Wagner in chiave di squisita morbosità, e attribuendogli perciò la paternità della rivelazione decadentistica, hanno accettato il suo magismo musicale come esclusivo avvenimento d'arte, compresa la tappezzatura simbolico-letteraria entro la cui cornice agiva la musica. Essi, per via diversa, in conseguenza cioè dell'entusiasmo che li prendeva, pervenivano a quel principio della inscindibilità tra musica parola e gesto nel dramma musicale, cui era pervenuto lo stesso Autore sotto la spinta di una cultura che dovesse far massa con la musica.

D'Annunzio, punto postremo di una traiettoria sensitiva, di cui i punti precedenti potrebbero chiamarsi Novalis e Wagner, degradando dal puro fiammeggiare novalisiano e dal magico impressionismo wagneriano, ha chiuso l'avventura di una notte d'amore, la cui storia poetica è durata un secolo o poco più — tanto quanto c'è voluto per trasformare l'eroicità del primo romanticismo nel barocchismo degli epigoni del decadentismo — con queste parole di accomodante letteratura in omaggio a un Wagner di sua personale fattura: «Tristano e Isotta non ascoltavano; non volevano, non potevano risvegliarsi. Sotto la minaccia del giorno si profondavano sempre più in quell'ombra ove non poteva giungere mai bagliore di crepuscolo. "Che in eterno la notte ci avvolga!". È un turbine di armonia li avvolgeva, li serrava nelle sue spire veementi, li trasportava nella remota plaga invocata dal loro desiderio, là dove nessuna angoscia opprimeva l'impeto dell'anima amante, oltre ogni dolore, oltre ogni solitudine, nell'infinita serenità del loro sogno supremo».

GIUSEPPE GRILLO

MESSAGGIO DI SANT'AGOSTINO

Rievocare è sempre fatica del ricordo. Quando, poi, si tratti di ricostruire, con la reminiscenza, intorno a un uomo che, come Aurelio Agostino, nasceva al mondo or sono sedici secoli (il 13 novembre del 354), titanico sforzo dovrebbe sostenere la memoria. Invece, per Agostino dobbiamo sottolineare una vitalità nel tempo che lo rende, non dico di ieri, ma nostro contemporaneo, la vita fisica essendo poca cosa rispetto ai prodotti dello spirito e ai loro riflessi sulla coscienza dell'umanità.

Agostino è da vedersi in codesto suo «ripetersi» nei secoli, in codesto suo essere vicino alla nostra sensibilità, soprattutto perchè vissuto nel clima storico che preparava il totale rovescio del mondo occidentale e della sua antica civiltà: quello delle invasioni barbariche; nel 401 Alarico coi suoi Visigeti le iniziava, arrivando a violare con un feroce saccheggio la stessa integrità di Roma nel 410. Era il crollo, non tanto di una potenza, quanto di una fede. Questo, il clima che favorì in Agostino la concezione di una «Civitas Dei» da contrapporsi alla caducità di quella terrena: la miseria spirituale, inesorabilmente travolta da una Nemesi storica che trovava la sua più logica giustificazione nel prepotente richiamo di una patria non effimera; e la «Civitas Dei» è opera certamente posteriore all'anno 415. D'altra parte, Agostino si spegneva alla «città terrena» il 430, proprio durante l'assedio di Ippona ad opera dei Vandali di Genserico, che già aveva seminato lo sterminio in tutta l'Africa mediterranea (nel 455 avrebbe saccheggiato Roma). L'anno successivo alla morte di Agostino, Ippona cadeva e veniva quasi completamente distrutta, simbolo anch'essa di quella caducità intorno ad Agostino, quasicchè la «Civitas Dei» l'avesse voluta grande soltanto per lui, per una prova più tangibile della patria vera dal Santo celebrata.

L'idea della «Civitas» non umana costituirà l'aspirazione essenziale di tutta l'età di mezzo fino a Dante, nel quale, tuttavia, urgerà l'esigenza di un contemperamento delle due forme di felicità, l'umana e la cristiana. Ma nel '600 suggestionerà Campanella un'altra «Città» ideale, che appare degenerazione di quella agostiniana, partendo Campanella da presupposti in cui idea di Dio e religione non sono che mezzi per realizzare una utopistica repubblica-tipo terrena, nella quale all'ansia dello spirito è sostituito il senso, e la vita è mero tecnicismo sociale e politico ai fini di un miglioramento della razza attraverso un processo selettivo non dissimile da quello dei cani e dei cavalli, invece che momento di un «passaggio» verso la patria suprema di Agostino; per il quale noi «non habemus hic manentem civitatem, sed futuram requirimus».

Il «ritorno» più clamoroso del massimo Dottore della Chiesa, quale esigenza morale, dobbiamo considerarlo nell'anima inquieta del Petrarca, che è a dire nelle immediate anticipazioni dell'anima moderna attraverso il nostro illuminato Rinascimento, pur se il cantore di madonna Laura patisse le sue immedesimazioni più nel fascino di un accostamento neoplatonico che in una reale macerazione interiore. Resta sempre il fatto, comunque, di una affinità intenzionalmente strutturale fra il «Secretum» e le «Confessiones», mentre il volersi «confessare» ad Agostino è per lo meno un segno dell'irresistibile fascino esercitato dall'Africano nell'aspetto più tipicamente petrarchesco del suo dualismo spirituale, lotta sorda fra il transeunte e l'eterno; nè rimane, a me sembra, del tutto estraneo al rigorismo logico di Agostino il codificatore del platonismo umanistico, Marsilio Ficino, precisamente nel superamento sia di Platone che del misticismo medievale nella formulazione del principio di libertà dello spirito umano, così come troviamo negli avvertimenti petrarcheschi.

Nel campo della speculazione filosofica, tuttavia, il motivo più vitale di Agostino è il «dubbio», quello che, attraverso Ockam ma più particolarmente il nostro Campanella, anticipava il «dubbio metodico» di Cartesio. In sostanza, il «Cogito, ergo sum», alla luce del pensiero agostiniano perde della sua autenticità, del suo valore di «scoperta», per riconoscersi nello «slogan» di Agostino in «Contra Academicos»: «Quod si fallor, sum».

In tal modo, il problema gnoseologico trovava in Agostino una soluzione razionale nella sfera della moralità e nell'ambito della pura ortodossia cattolica, nonostante il concetto di libertà lo soggiogasse in modo da lasciare sgomenta la stessa Chiesa; ma intanto la scoperta della verità nell'interno dell'uomo, non fuori di lui («Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas»), è rivelazione di sè, dello spirito umano nella sua consapevolezza, ma, per ciò appunto di Dio («Per ipsam animam meam adscendam ad Deum»). Cartesio, è vero, avrà di mira altro punto d'arrivo; comunque, base di partenza del suo «metodo» è il principio di una verità interiore e non esterna.

Il principio della verità s'innesta, in Agostino, a quello del libero volere onde l'uomo ha capacità di bene e di male, per cui il male sarà privazione di bene, cioè il «non essere»; ma è, proprio per questo, segno dell'«essere» dell'uomo. Tutto qui, Agostino: nel dissidio fra l'«essere» ch'è il «bene» e il «non essere» ch'è il «male». Questo, lo spirito delle «Confessioni», dell'opera più grande e più perennemente attuale di Agostino. In esse il problema morale è umanizzato, è fisica sofferenza che si accosta di volta in volta a tutte le società da venire, non perchè ne debbano e possano trarre giustificazioni gratuite a una retorica della infermità della carne, ma per riconoscersi in quello stesso anelito a una risolutiva finalità dello spirito. Ed è voce che parla, soprattutto, alla società odierna. Il clima storico dei tempi nostri presenta delle sorprendenti analogie con quello agostiniano che è origine e risultante dello spirito della «Civitas Dei»: un riproporci, oggi, il medesimo problema morale. Che è, insieme, problema di cultura: l'uno e l'altro, elementi vitali della «presenza» di Agostino nella spiritualità di tutti i tempi; in tal senso, mi par di rinvenire non fortuite affinità naturali fra l'«intuizione» crociana e l'«illuminazione» agostiniana, sia pure volta quest'ultima a vantaggio del «conoscere» razionale e quella del «conoscere» immediato e fantastico. Tuttavia, l'«illuminazione» è, anch'essa, immediatezza nella sua effusione del divino nella coscienza.

Soprattutto, Agostino è «presente» oggi per il valore morale delle sue opere. Anche noi abbiamo veduto la «città terrena» travolta dal male, avvoltolarsi in esso, voluta rinuncia all'«essere», alla dignità di chiamarsi uomini, nello sfrenamento di tutte le turpitudini. Da noi del Novecento, più che non dagli uomini di altre età, si dovrebbe sentire l'esigenza di un «ritorno» salutare alle «Confessioni», a quella umanità di linguaggio che suona condanna ma è impulso a redenzione, alla ricerca della verità che è in noi, non per orgogliosa autosufficienza, ma per la presenza in noi del Dio vivente, verso la cui «Città» ci sospingono fugacità di tempo e corruttibilità di cose nella loro incapacità di appagamento: «Fecisti nos (Domine) ad Te, et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in Te».

NUNZIO COSSU

I FONDAMENTI METAFISICI

della concezione agostiniana della storia

(*continua da pagina 1*)

cati nel tempo e misurati secondo l'ordine cronologico. Se Agostino non avesse detto altro, non ci saremmo neppure posti il problema del suo concetto di storia, nè l'avremmo trattato con impegno speculativo. Ma non ha detto solo questo e, anche questo, va visto dall'altra prospettiva del tempo della coscienza o *tempo interiore*, in cui il *passato* è presente nel *presente* e proiettato nel *futuro*; ed è questo passato, che è storia; ed è questo tempo, che è tempo storico. Certo, l'oggetto della storia è sempre il passato, ma altro è il passato del tempo esteriore, altro quello riportato al tempo della coscienza.

Passato è ciò che è stato e, se è stato, *non è*; futuro è ciò che sarà e, se deve essere, *non è* ancora; presente è ciò che scorre ed è attimo senza durata, *non è*. Ciascuno dei tre modi del tempo *non è*; l'essere del tempo è il non-essere. E tale è il tempo, considerato empiricamente come tempo esteriore, come spazio in cui avvengono certi fenomeni ed eventi. Il tempo non è il movimento di un corpo, ma la misura di esso: e qual'è questa misura? È estensione, ma non è spaziale: è estensione spirituale, la *extentio spiritus animi*, cioè della mente o dello spirito (*Conf.* XI, 26, 33): *in te, anime meus, tempora metior*. Passato, presente e futuro, tre modi del tempo, sono tre atti dello spirito, distinti, ma solidali, di cui l'uno si continua nell'altro; e perciò il tempo è durata o meglio, il durare della coscienza. Il tempo interiore è presente, che non è lì, fuori di me o come un dato dentro di me, ma è l'*attentio animi*, che dura: in questa durata è presente il passato come *memoria*, è presente il presente come *contuitus*, ed è presente il futuro come *expectatio*: presente del passato (*praesens de praeteritu*), presente del presente (*praesens de praesentibus*) e presente del futuro (*praesens de futuris*; *Conf*, XI, 20, 26). Questi i tre modi del tempo o dello spirito che ricorda, che è attento e che aspetta: nello spirito e precisamente nell'*istante* del presente, nell'*atto* dell'attenzione, si raccoglie il passato e si anticipa il futuro.

Dunque processo interiore il tempo è non estensione fisica, quasi tre tempi, l'uno seperato dall'altro, il passato «collocato» per suo conto *dietro* di noi, il presente puntualizzato nell'attimo empirico inattuale, il futuro fissato là, *davanti* a noi. È questa l'illusione empirica, che la presa della coscienza dissolve facendoci ritrovare il tempo nell'interiorità nostra. È in questo tempo interiore che va ritrovata la storia e il suo senso: non un passato che è avvenuto e narrato in un presente che gli è estraneo e a cui è «lontano» (*è stato*), ma un passato che è presente nel presente, *memoria* e perciò non più solo passato o accaduto e narrato, ma elemento costitutivo dello stesso presente, atto sintetico di questo presente, che è esso il presente del passato; e non un futuro che se ne sta per i fatti suoi in attesa che sia presente per poi passare, ma un futuro che è già operante nel presente, in cui è presente il passato, operante e presente come attesa e facente sintesi con il presente carico del passato e gravido dell'avvenire. Parliamo pure di «successione», ma non si dia alla parola un senso empirico, spaziale: la successione è la durata della coscienza in cui si distendono i tre momenti del tempo, ma non nel senso che uno stia prima e l'altro dopo e il presente in mezzo, ma nell'altro che ogni punto della distensione spirituale è sintesi di tre momenti, è lo spirito che, attenzione come presente, è, in questa attenzione attuale, anche ricordo ed aspettazione.

Tempo della coscienza e dunque della storia personale di ogni uomo e anche tempo della storia degli uomini, e dell'umanità intera: il tempo della *mia* vita è lo stesso tempo della *storia*. (*Conf.* XI, 28). Il contingente è temporale, storico, ma è storico, perchè il corso del tempo ha un ordine, che è ordine della storia; perchè nella contingenza, il cui modo di esistere è la *temporalità*, si manifestano e vivono valori non prodotti nè irriducibili al flusso storico; e perciò vi è storicità: ciò che passa è storico in quanto non è morto ed è vivo nel presente, come *memoria* di valore, espresso dall'azione o dall'opera. Il fare storico è *factum* per il *verum* che attua, che, presente nel presente, è *actus*, che è *fieri*, in quanto alimenta il futuro, che contiene come aspettazione. La storia non è passare di eventi umani, come passano le cose del mondo, non è solo flusso e divenire, ma è stare in atto, che è pur movimento interiore, dei fatti che, presenti nella memoria del presente, non precipitano nella dimenticanza del passato: nell'istante dell'atto di coscienza il passato e il futuro hanno un linguaggio, *parlano*. Il «torrente» della storia è la *profluxio mortalitatis humanae*: tutto corre e scorre, si raccoglie e si aduna: nascono uomini, vivono e muoiono, muoiono e non permangono ed altri nasceranno e moriranno; eventi si succedono, muoiono e non permangono ed altri nasceranno e moriranno: tutto si raccoglie nell'«abisso» di morte: silenzio il passato, silenzio il futuro, in mezzo «fra due silenzi», il suono del presente, che si spegne nel passato o in quello ancora vuoto del futuro. Ma è questo movimento, se è inteso come «istante» del tempo interiore della coscienza e non come «attimo» del tempo esteriore o fisico, questo *medium*, in cui tutto *sonat et transit* (*Enarr, in Ps.* 109, 20). Il presente di coscienza o attenzione, che raccoglie il passato e il futuro — raccoglie il tempo, *extentio animi* — il suono passato e quello da venire dell'umanità e fa che non precipiti *in abyssum*. I due silenzi, nel cui mezzo è il suono del presente, diventano la «parola» del passato e la «parola» del futuro nella parola immensa del presente, dalle tantissime pause, ma senza un punto che la chiuda su se stessa.

Il durare di questo istante è la storia di ogni singolo uomo e dell'umanità intera, la storia senz'altro non più chiusa tra due silenzi (e dunque non storia), ma aperta nella presenza del passato e nell'attesa del futuro, che sono la parola del presente. Intelligenza del presente di ogni singolo uomo nella presenza del suo passato e nell'attesa del suo futuro: questa la *storia personale*, di cui sono testo le *Confessioni*; intelligenza del presente della famiglia umana nella presenza del suo passato e nell'attesa del suo futuro: questa la *storia pubblica* dell'umanità, di cui è testo il *De Civitate Dei*. Due storie, una storia, il cui futuro o fine, atteso e sperato, è nelle mani di Dio, come lo è il suo inizio. Creazione e fine del tempo: il Lunedì e il Sabato non sono da noi, ma non siamo *per* il Lunedì e il Sabato, affinchè poi sia la Domenica; e i giorni intermedi sono *per* il giorno che apre e l'altro che chiude, ma apertura e chiusura sono nei giorni di mezzo (la vita, la storia), come passato operante e futuro stimolante, come evocazione (inizio superstorico) e come vocazione *a* (fine ultrastorico). Vi è storia dell'uomo singolo e dell'umanità, perchè vi è stata creazione e perchè la coscienza è temporale, anche se il suo fine trascende il tempo; e lo trascende perchè non tutto, nella coscienza mutevole, è mutevole; perciò c'è storicità.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI “IDEA„
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

SUPPLEMENTO

ANNO VI - N. 52 - ROMA, 26 DICEMBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

INDICE DEGLI AUTORI
e degli articoli pubblicati nel 1954

Illustrazioni e illustratori

AUTORI ESAMINATI
o criticamente menzionati in articoli e “vetrinette„

(*continua a pagina 2*)

AUTORI ESAMINATI

o criticamente menzionati in articoli e "vetrinette,,

(continua da pagina 1)

B. SAETTI - Gallo (vetro)

Autori delle "Vetrinette,,

(Seguono i nomi degli autori e i titoli dei libri segnalati)

INDICE DEGLI EDITORI

(*Seguono i nomi degli autori o i titoli dei libri recensiti*)

SO.GRA.RO. - Via Ignazio Pettinengo - ROMA

LA LEZIONE DI TOMA

La mostra di opere di Gioacchino Toma che si è inaugurata a Roma qualche giorno fa, nelle sale del Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale è forse la più compiuta rassegna che si sia tenuta da quando, il 12 gennaio 1891 il pittore moriva, a cinquantacinque anni, lasciando una produzione tutt'altro che vasta, ma, al contrario di molti suoi contemporanei, profondamente significativa per l'alto valore espressivo che costò all'artista una singolare concentrazione di fantasia e di sentimento.

Anche i più rigorosi critici del nostro Ottocento pittorico sono disposti a riconoscere in lui, non soltanto quella « probità » artistica per la quale veniva, anche al suo tempo, notato con malcelata sopportazione, ma una sua poetica efficacia, difesa strenuamente dai pericoli della pittura « di genere » o letteraria, come dalla ostentazione di una tecnica sgargiante o dal programmatico verismo illustrativo.

I visitatori di questa bella mostra, che riunisce più di due terzi di quanto Gioacchino Toma abbia dipinto (o, meglio, di quanto avesse creduto di conservare o che fosse sfuggito al suo rigido controllo) avranno forse provato la sensazione che, al contrario di quanto avviene in una esposizione d'arte, in cui le opere suggeriscono discussioni o (più raramente) entusiasmi espressi ad alta voce, bisogna invece starsene in silenzio e forse anche camminare senza far rumore. Non è una esagerazione: è un fatto.

Nè ciò dipende soltanto dalla conoscenza che abbiamo della vita silenziosamente eroica di quest'uomo, dopo la pubblicazione dell'ottimo libro del Biancale, uscito nel 1933: un tale sentimento di rispetto e di attenta considerazione è l'effetto che le sue opere migliori creano nel nostro spirito, richiamandoci al modo più raro e consapevole di osservare le opere d'arte.

Anche se non sapessimo della sua vita stentata, da quando nacque a Galatina di Lecce, il 24 gennaio 1836 e, rimasto orfano a otto anni fu messo all'ospizio dei poveri di Giovinazzo, a quando, dopo aver fatto l'aiuto decoratore di Alessandro Fergola, fu arrestato e condannato per diciotto mesi al confino a Piedimonte o a San Gregorio d'Alife, finchè nel 1860 combattè con Garibaldi e l'anno dopo potè finalmente iniziare una dura e isolata attività di pittore, l'impressione che riceviamo dall'insieme dei suoi quadri è d'un mondo personalissimo, quasi geloso di manifestarsi, un mondo concentrato e profondamente vissuto, pur essendo scaturito da un grande cuore e da una intensa fraternità umana.

Si dice che il soggetto non abbia importanza per l'artista e, spesso equivocando tra soggetto puramente iconografico e tema assunto come necessità poetica, difficilmente si è disposti a riconoscere piena validità ad un'opera d'arte che ci venga incontro con un suo contenuto di evidente valore umano; oppure si accetta, affrettandosi a prendere in considerazione quelli che si usa chiamare « valori pittorici » separati dal tema prescelto dall'artista.

Ma se ciò è spontaneo quando lo stesso artista mostra di aver trascurato il suo pretesto illustrativo per darcene una trasfigurazione pittorica ormai indipendente, non sembra affatto accettabile quando l'artista ha inteso, invece, esprimere un suo sentimento che è stato da lui vissuto in strettissima contemporaneità, come testimonianza umana e pittorica, in una sintesi che si risolve in assoluta poesia.

In questo senso potremo parlare d'una « lezione » di Gioacchino Toma, per quanto egli non abbia lasciato traccie del suo insegnamento e ci appaia sempre più isolato nel suo tempo accanto alla colorita, varia e pronta pittoricità napoletana della seconda metà dell'Ottocento.

Per noi che torniamo oggi a considerare queste pitture che cercano di nascondere le loro qualità di colore e di composizione in un pudore istintivo all'artista, la sua lezione è soprattutto lezione di moralità: il rispetto estremo che quest'uomo ebbe per l'arte, ch'egli sembrava considerare come una irraggiungibile meta di tutta una vita, ma anche come « lavoro » (tanto che scrisse nei suoi « ricordi di un orfano »: « ecco io vivrò come tanta gente, col sudore della fronte, si procaccia, giorno per giorno il suo tozzo di pane ») ha le sue profonde radici in uno spontaneo e irriducibile atto di umiltà di fronte al mistero della creazione artistica, appunto perchè non considerata quale egoistica esaltazione o ingigantimento della propria personalità; ma come conquista difficile, lenta e delicata d'un linguaggio capace di esprimere i sentimenti dell'animo.

È lezione anche per il rifiuto attuale di accostarsi alla vita di ogni giorno, quasi una simile esperienza mettesse in pericolo la purezza del linguaggio pittorico, non certo contaminato, ma anzi reso pienamente valido in artisti che si chiamarono Giotto e Caravaggio.

Ma l'arte stessa di Gioacchino Toma ci impone una consapevole attenzione estranea a spunti polemici e a paragoni, soprattutto per chi, come lui, ebbe quella misura di giudizio che sorge dalla stessa opera d'arte. Eccoci, dunque, a « rileggere » e a ripensare, accanto ai quadri più noti come: « Le due madri » « La Messa in casa », « La ruota dell'Annunziata » il « Viatico dell'orfana » e la « Luisa Sanfelice in carcere », la « Pioggia di cenere », anche gli studi più tardi, i quadri abbozzati, quel poco che è rimasto dalle severe distruzioni che il pittore compiva nel suo scontento di fronte a se stesso.

Le opere giovanili, in gran parte rivalutate e illustrate dal Biancale, sono qui, all'inizio della rassegna, testimonianze da varie nature-morte e qualche ritratto, ancora di tradizione accademica; ma non ci aiutano gran che nel comprendere a fondo la spiritualità particolare del Toma che trovò la sua via piuttosto tardi (al contrario d'un Gemito o d'un Mancini) quando potè abbandonare le nature-morte composite, ma scrupolosamente studiate sul vero (e ne fanno fede gli studi di particolari, commoventi per l'assiduità quasi fiamminga) e le opere di ordinazione; anche nella ricerca del motivo e del tema fu necessario che egli abbandonasse coraggiosamente il soggetto storico, di gusto post-romantico, esaltato da gran parte dei napoletani (e primissimo, il Morelli), per ritrovarsi a suo agio in quell'apparente monotonia tematica fiorita dalla vita delle suore, delle orfane, della noncuranza della società per i neonati, che lo fecero considerare (come del resto avvenne più tardi per Segantini e Pellizza da Volpedo) come un interprete dei reietti e un crepuscolare cantore della vita in penombra, rassegnata al dolore.

Ma sarebbe errato far pesare su Toma dei motivi dominanti come una deliberata polemica: nessuno più limpido e schietto di lui in questa che fu la spontanea adesione ad un mondo che era strettamente legato, oltre che alla sua esperienza diretta, soprattutto, alla sua poetica natura « intimista ».

Non si è osservato abbastanza (ma in questa mostra ciò appare ancora più evidente) quanto egli rifuggisse dal dipingere all'aria aperta: i delicati e spesso bellissimi paesaggi e giardini, come quello della collezione Mele, l'altro (pur così importante per la rigorosa ripartizione degli spazi) delle « Pecore al macello », della collezione Marino, la « Villa Dalbono » o la veduta di « San Giovanni a Teduccio » son dolci e sottilmente malincomche parentesi che confermano, più che mettere in dubbio, il gusto predominante di Toma per gli effetti graduati della luce che si stempera sempre filtrando da brevi aperture, o dai rami, o appare riverberata dall'alto o, più spesso, dominata da quelle gradazioni di grigio che tanto bene il Guardascione, nel suo singolare e saporoso libro: « Gioacchino Toma: il colore in pittura » trent'anni fa esaminava, in rapporto allo stato d'animo del pittore.

Quando l'effetto del « plein air » si imponeva, ecco, l'artista si trovava come sperduto nel gran sole e ne risultavano strani effetti di luce abbacinata, come nei « Funari a Torre del Greco » (1882): una di quelle pitture che sembrano aspirare ad un irraggiungibile e pur vagheggiato tripudio di vita.

Persino del quadro dei « Sommozzatori » (che egli tentò in due versioni e del quale è così intenso lo studio di proprietà De Rinaldis) ci sarebbe da osservare che il motivo dominante non è dato dalla larga apertura di mare, ma piuttosto dal contrario di tale immensità con la pochezza degli uomini. Anzi, direi che esso risiede intimamente nell'apparire fantomatico di quei corpi attraverso le onde: e dunque in una attenuazione della luce diretta e quasi in una riduzione all'« intimismo » anche d'un motivo all'aperto.

E se ci rivolgiamo indietro, volendo scegliere tra le timide opere giovanili, per scorgervi qualche preannuncio di ciò che l'artista diverrà nelle opere mature, ci arrestiamo, quasi istintivamente, di fronte a quella piccola « Natura-morta con bicchiere, nocciole e prugne » (collezione T. Giosi) dipinta circa al 1860, dove i colori sono già orientati verso armonie delicate, nella pallida luce: un dipinto, questo, degno d'un « classico » (pensiamo al Wermeer) e nello stesso tempo tale da fermare l'attenzione, direi, d'un Morandi. Perchè esso è, appunto, uno di quei momenti di grazia che non hanno tempo, se non nella vicenda della Poesia.

VALERIO MARIANI

G. TOMA - Il viatico dell'orfana (1937)

PANORAMA MUSICALE

A Baden-Baden in una clinica privata si è spento all'età di 68 anni il famoso direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler. Una fine rapida, improvvisa quella dell'illustre artista, dovuta ad un micidiale attacco di polmonite che è riuscito a vincerne la forte fibra.

Nato a Monaco di Baviera nel 1886 seppe fin da giovanissimo conquistarsi una fama più che meritata in virtù della sua straordinaria natura musicale.

La particolare tecnica direttoriale che il Furtwängler possedeva fu il risultato di un lungo faticoso tirocinio al quale il musicista volle sottoporsi con incrollabile fermezza validamente aiutato da una magnifica memoria e da una salda cultura.

Sia nel campo operistico che in quello sinfonico le sue interpretazioni rispecchiavano una mirabile, lucida, sensibilità contemplativa particolarmente adatta per le musiche dei grandi compositori tedeschi dell'Ottocento e del primo Novecento, Brahms, Wagner, Schumann, e Strauss in particolare.

Fu anche compositore apprezzato e vivace scrittore; lascia due Sinfonie, un Concerto per pianoforte e orchestra, varie composizioni sinfonico-vocali ed un libro « Gesprache Über Musik » (Conversazioni sulla musica) che testimoniano della serietà della Sua preparazione e della nobiltà dei suoi intendimenti artistici.

La Sua scomparsa lascia un vuoto che il mondo musicale moderno non potrà facilmente colmare; l'arte dei suoni ha indubbiamente perduto uno dei suoi figli migliori.

Il Teatro S. Carlo di Napoli ha inaugurato la stagione invernale con una prima di eccezione: « La Figlia di Jorio » la nuovissima opera di Ildebrando Pizzetti ricavata dalla omonima tragedia dannunziana.

Questo nuovo saggio del talento artistico pizzettiano può essere considerato tra le creazioni più sentite dell'illustre maestro parmense; un'opera asciutta, castigata, e nel contempo vivificata da sprazzi di sofferta umanità.

Il primo grande merito del Pizzetti è stato quello di aver saputo preparare un libretto denso di significato scenicamente efficace purificato dalle superflue, retoriche verbosità che abbondano nel dramma originale. La mistica melanconica, lirica sensibilità dell'artista ha molto spesso commentato musicalmente il racconto con poetica fantasia, con un linguaggio sonoro coerente ed originale.

Superba l'edizione allestita dall'Ente Autonomo Napoletano.

Magnifiche le scene preparate da Cesare Maria Cristini; buona la regia di Roberto Rossellini.

Il soprano Clara Petrella è stata una stupenda Mila di Codra; ottimi il tenore Mirto Picchi ed il baritono Gian Giacomo Guelfi nelle altre parti principali; a posto tutti gli altri. Intelligente, acuta la concertazione del Maestro Gian Andrea Gavazzeni.

Pubblico scelto ed elegante venuto da ogni parte d'Italia e dall'estero che ha decretato alla nuova fatica del Pizzetti un successo veramente strepitoso.

A Roma Herbert Von Karajan ha inaugurato la stagione sinfonica pubblica della Radio Televisione Italiana. L'Auditorium del Foro Italico era per l'occasione letteralmente gremito di un pubblico attento ed entusiasta.

In programma la Nona sinfonia di Beethoven per soli coro e orchestra. La nota e difficile partitura è stata concertata dal celebre direttore tedesco con l'autorità che lo distingue e con un notevole equilibrio espressivo.

Felice lo stacco dei tempi, dosate le sonorità orchestrali e il loro impasto con il coro ottimamente istruito dal M° Nino Antonellini. Impeccabili i solisti Teresa Stich Randall soprano dalla voce calda ed espressiva, Hildegard Rossel Majdan contralto, Waldemar Kamentt tenore, Gottlob Frick basso.

Calorosissimo il successo della serata; il direttore ed i suoi valorosi collaboratori sono stati applauditi entusiasticamente e a lungo.

L'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha voluto presentare al pubblico dell'Argentina il complesso strumentale de « I Musici » composto da giovani musicalmente e tecnicalmente agguerriti che suonano con straordinario commosso entusiasmo disciplinato per di più da un apprezzabile intuito stilistico che rende quanto mai vive ed equilibrate le loro magnifiche interpretazioni.

Questa mirabile Orchestra da camera in miniatura che all'estero con i suoi sorprendenti successi onora l'arte strumentale italiana ha presentato al pubblico romano un programma comprendente musiche di Pergolesi, Vivaldi, Martini e Mendelssohn eseguito con la consueta valentia ed intelligenza espressiva.

L'uditorio presente in sala ha premiato i giovani concertisti con vibranti consensi di ammirazione e simpatia.

DANTE ULLU

Origini dello storicismo

« Nel campo dello spirito le rivoluzioni che si sono verificate una volta non possono essere annullate, nè se ne possono distruggere gli effetti per l'avvenire. Ognuna di esse continua ad avere la sua efficacia anche quando è dissolta da una nuova rivoluzione, come oggi si sta verificando. E il sorgere dello storicismo è stato, come sarà mostrato in questo libro, una delle maggiori rivoluzioni che il pensiero occidentale abbia prodotto »: parole scritte dal Meinecke poco meno di venti anni fa, nella prefazione alle sue *Origini dello storicismo* (Sansoni, Firenze, 1954: trad. Biscione, Gundolf, Zamboni), parole a cui poco potrebbe togliere chi pur volesse contrastare la sostanza del giudizio che assegna tanta importanza allo storicismo. Invero, se c'è un paese dov'esso continua ad urgere sulla cultura nazionale e ne intriga, ad un tempo, e nobilita lo svolgimento, questo paese è l'Italia, dove, ancor meglio che in Germania, e nella stessa prassi storico-politica, lo storicismo ha avuto l'azione e le responsabilità che già sono state additate e saranno sempre meglio indagate. Se è vero, come qualcuno ha detto, che prodotti autentici dello storicismo sono da considerarsi anche il nazismo e il fascismo (e questo più di quello), se è vero che perfino la meditazione di un Gramsci appare oggi condizionata, distorta o costretta a fare i conti, come che sia, con il Croce, non par dubbio che il termine *rivoluzione* adoperato dal Meinecke, ha forse estensione e profondità maggiori di quelle che egli stesso poteva immaginare nel '36. In ogni caso, anche liberato da siffatte responsabilità, lo storicismo resterebbe un movimento spirituale dei più interessanti nella storia dell'uomo, perchè, se non avesse a credito o a debito quei prodotti di cui certo non si glorierebbe, avrebbe pur sempre la paternità di una somma di abitudini intellettuali ed etiche che, dalle origini, hanno profondamente permeato le classi dirigenti europee, ed oggi si prestano bene ad esser volgarizzate in spiccioli, per corroborare, in strati insospettabilmente lontani dai supremi, la resistenza più sicura al semplicismo marxista: il semplicismo, vogliamo dire, riserbato agli attruppati delle ultime file.

Va da sè che, riconosciuta l'importanza storica dello storicismo, saremmo propensi a discuterlo su di un piano meno finito. Ma qui non importa dirne bene o male: giova piuttosto esaminare se l'opera del Meinecke costituisca una storia dello storicismo o almeno delle origini di esso. Orbene, la caratteristica più singolare di questa che vuol essere dichiaratamente una storia « dei criteri di valore e dei principi informativi che sono alla base della storiografia e del pensiero storico », ci pare sia da cogliere nella facile osservazione: che il Meinecke indaga nelle origini dello storicismo, come se questo non avesse mai prodotto un Croce. Ed anche se la parabola evolutiva stabilita dal Meinecke (illuminismo, Goethe, Ranke) sembra difettare di appropriati riferimenti a filosofie altrettanto e più importanti di quella crociana (Kant, Hegel, ad es.), sia lecito confessare, almeno come italiani, che la sorpresa è grande. Il Croce, naturalmente, non potrebbe esser presente come oggetto di studio, ma dovrebbe esserlo come punto di riferimento: ciò che non accade in alcun senso, nè per controllo degli approdi promessi dai padri dello storicismo (e il Croce è certo un approdo dei più importanti), nè per ausilio metodico, di cui il Meinecke, notoriamente poco filosofo, avrebbe avuto pur bisogno.

La polemica del Meinecke con il Croce dice molto a questo proposito. Fuor d'ogni sottigliezza, par lecito supporre che il Meinecke si ispirasse ad uno storicismo aperto (taluno disse: dilettantesco), come più idoneo ad affermare i concetti di *individualità* e di *evoluzione* su cui fondò tutta la sua ricerca priva di *preconcetti*; il Croce che, secondo il M., poneva dei *presupposti*, in luogo di *preconcetti*, all'origine della propria dialettica, pareva giunto ad uno storicismo chiuso, o almeno tale che il M. dovette sentirlo irriducibile sia al principio di evoluzione, sia a quello di individualità. Secondo noi, la precarietà dello storicismo sarebbe provata ugualmente dal terrore che il Meinecke ebbe di vederlo *chiuso* e perciò contraddittorio con se stesso, e dall'orrore del Croce che, nel discutere con lui, s'accorgeva di dover accettare una specie di sensibilismo dilettantesco e improvvisatore, perchè la filosofia dibattuta non si chiudesse effettivamente mai.

Di sensibilità è pienamente legittimo parlare a proposito del Meinecke, che spesso, anche in queste pagine, è effettivamente artista, e genera, almeno in noi, impressioni di gran lunga superiori alla forza degli argomenti, tanto da farci concludere che egli sia più ricco di intuizione che di ragionamento. Si capisce che ove l'intelligenza, come nel Meinecke, sia sostenuta ed eccitata da una dottrina vastissima, i risultati hanno valore filosofico. Ciò conferma la mirabile utilità di questo libro e di tutta l'opera crociana, se letti e meditati in stato di difesa permanente. Le due parti del libro comprendono: I Parte: I precursori: Shaftesbury — ! — Leibniz — !! — Arnold - Vico - Voltaire - Montesquieu — loro contemporanei e successori — Hume - Gibbon - Robertson — I preromantici inglesi — Ferguson - Burke. II Parte: Winckelmann e Lessing - Möser - Herder - Goethe. Appendice: Von Ranke. Con gli esclamativi, intendiamo segnalare il nostro stupore, che il Meinecke sia riuscito a introdurre — e si vede quanto legittimamente — Shaftesbury o Leibniz tra i precursori. Ma di quanti altri esclamativi non dovremmo far uso, per sintetizzare l'*impressione* prodotta, in senso analogo, da molte altre pagine, e segnatamente da quelle dedicate a Goethe.

ORAZIO SALVATORI

" LA DANTE ,,

◆ Diversi Comitati della « Dante » in Italia e all'estero hanno preso viva parte alle provvidenze attuate in favore delle popolazioni del Salernitano in occasione della recente alluvione. La Presidenza Centrale ha distribuito, per mezzo del Comitato di Salerno, vario materiale scolastico agli scolari più bisognosi delle zone maggiormente colpite dal disastro.

ALL'ESTERO

◆ I 116 alunni dei corsi d'italiano della « Dante » di *Stoccarda* hanno concluso l'anno scolastico con una gita culturale a Ludwigsburg, dove hanno partecipato a un concerto tenuto in loro onore nello storico castello della città. A Stoccarda, il Comitato ha inoltre organizzato conferenze di cultura varia, serate di conversazione italiana, proiezioni di documentari artistici italiani e un ciclo di **letture dantesche** tenuto dal rev. Hannssler.

IN ITALIA

◆ Per interessamento della « Dante » di *Bologna*, l'Ente del Turismo locale ha concesso la riduzione del 50 per cento a tutti i soci del Sodalizio che visiteranno la Mostra di Guido Reni.

◆ Alla conferenza stampa organizzata dal Centro Italiano Notiziari Stampa di *Milano*, allo scopo di alimentare negli italiani una più profonda ed operante coscienza marinara, il prof. Carlo Lagomaggiore ha portato il saluto e l'adesione della « Dante » milanese.

◆ Durante un ricevimento offerto dal Comitato di *Palermo* a un gruppo di turisti, soci della « Dante » di Vienna, hanno salutato gli ospiti l'Assessore Regionale alla P.I. on. Castiglia e il presidente del Comitato palermitano dott. Aldo Bertuzzi. Per i soci viennesi ha risposto ringraziando per l'ospitalità ricevuta il prof. Angelo Filipuzzi.

◆ Il Comitato di *Rimini* ha celebrato la « Giornata della Dante » con una conferenza del prof. Luigi Orsini sul tema « La *Dante Alighieri* e gli italiani nel mondo ».

IL FILM SCIENTIFICO

La presenza a Roma dell'ottavo congresso internazionale della cinematografia scientifica, ha permesso a un nucleo di volonterosi di assistere a una serie di proiezioni (svoltesi al Planetario) aventi temi di ricerca e di divulgazione scientifica. Fin dai primordi, da Marey e da Lumière, il film era stato inteso anzitutto come strumento al servizio della cultura. La sua invenzione era stata concepita al solo scopo di documentare la realtà, di fornire alcuni preziosi elementi di indagine. I fratelli Lumière fino al termine della loro lunga esistenza, si rifiutarono di accettarne lo sviluppo sul piano dello spettacolo, dell'intrattenimento senz'altro scopo che quello di una innocua occupazione del tempo libero.

Gli avvenimenti dettero loro torto in pieno. L'industria si appropriò del film spettacolare sfruttandolo nel modo più largo e sistematico possibile, e invece ben poco si è fatto nel campo del film scientifico (l'invenzione del film avrebbe potuto avere per la scienza un'importanza paragonabile a quella del microscopio; nel campo poi della divulgazione offriva, forse, il mezzo ideale).

Bisognerà riflettere sulla quantità di danno che il film spettacolare porta alla cultura, sia distraendo il lettore medio dal libro (che va progressivamente scomparendo dalle case) sia oscurandogli la mente con false concezioni culturali, e peggio ingombrandogliela con versioni fumettistiche che sono letteralmente infamanti per l'opera originale (si veda a questo proposito il recente Ulisse: il risultato che può dare sulla mente dello spettatore, è da un lato quello di allontanarlo dalla lettura dell'Odissea, perchè si sente già accontentato da ciò che ha visto, dall'altro quello di farlo regredire in un perpetuo infantilismo di concezioni, in un rozzo e sordo primitivismo). Il fatto di porre storia e letteratura al servizio dello spettacolo, le porta a causare effetti perniciosi: dove, come ognuno sa, il nostro mondo vorrebbe avere per sostegno l'apporto educativo che possono dare la storia e la letteratura, nelle loro migliori interpretazioni.

È vero che il film spettacolare occupa quasi la totalità dell'attività cinematografica, è anche vero però che c'è ancora un quasi. Ed è un quasi che ha grande importanza e può sboccare in larghi sviluppi, qualora si conceda all'attività scientifica il peso specifico che essa può esercitare nella civiltà moderna, e la si indirizzi verso positivi e pacifici fini, quando si consideri la facoltà educativa della sua divulgazione, e si ponga finalmente una remora all'attività spettacolare concepita solo in funzione speculativa.

Le diverse serate pubbliche nelle quali sono stati presentati i migliori prodotti della cinematografia scientifica mondiale, si sono rivelate dense d'interesse e di risultati concreti. È un grave peccato che le proiezioni si siano svolte senza un piano organico, senza effettuare una metodica esplorazione dei diversi settori (che sono pressappoco quelli delle scienze, con una prevalenza, naturale d'altronde, degli elementi tecnici sugli scientifici, delle applicazioni sui principi). Come è grave peccato che le attività delle varie cinematografie nazionali non siano coordinate così da attuare un lavoro sistematico di esplorazione e di divulgazione, così da giungere a una completa raccolta di dati e a una visione compiuta, enciclopedica del cammino fin qui seguito nelle diverse scienze.

I panorami che ci sono stati offerti si allargavano nelle più diverse direzioni. Il Canadà, ci offriva una storia geologica del suo territorio condotta con analisi sapiente e di facile comprensione. L'Uruguay un documentario di Talice volto ad ammonire gli abitanti di Montevideo sul mortale pericolo costituito da un ragno la cui specie è diffusa soprattutto a Montevideo, e le cui punture sono mortali. La Francia era rappresentata dal veterano Jean Painleve che partecipava di persona ai lavori dell'assemblea: e in un cortometraggio si intendevano scoprire i segreti della pila atomica costruita da Jolot-Curie: putroppo però il discorso si faceva gradatamente talmente complesso che il profano stentava a seguirlo. Invece uno spiritoso e agile cartone animato statunitense illustrava con grande chiarezza i principi della dissociazione atomica. L'Unione Sovietica era rappresentata nei lavori del congresso da Sguridi che, con Boris Dolin, è il più illustre dei suoi realizzatori nel campo della cinematografia scientifica. Furono visionate alcune bobine di un lungometraggio diretto da Dolin sul tema dei riflessi condizionati: chiara e convincente la loro fattura. La Cecoslovacchia partecipava con un radiometraggio dedicato alla conservazione del patrimonio forestale: dato l'argomento, in esso trionfava un delicato e poetico colore. La Polonia con un cortometraggio sulla funzione della meteorologia. La Germania illustrava il mondo delle stelle in un seguito di parlanti disegni.

Non si può dire, purtroppo, che il nostro paese fosse brillantemente rappresentato, sia nella quantità che nella qualità. Persistono da noi, sia pure in forma larvale, retrive diffidenze nei confronti dell'attività e della divulgazione scientifica. Ancillotto è oggi pressappoco il solo realizzatore e produttore che si dedica sistematicamente a questi scopi: e bisogna dire, a giudicare dal suo «Metamorfosi di una libellula», in modo ammirevole, esemplare.

VITO PANDOLFI

VETRINETTA

EMILIO CECCHI, *Di giorno in giorno.* Milano, Garzanti.

La segnalazione frettolosa valga a porre fra le strenne d'eccezione quest'ultimo libro del Cecchi; la meditazione critica verrà da altri, qui od altrove. Secondo noi, l'indagine dovrebbe oggi essere applicata alla ricerca di una poetica cecchiana, che si va progressivamente rivelando ed autodefinendo attraverso considerazioni generali, aforismi e principii, la cui semplice raccolta e coordinazione globale potrebbero dare le più grate sorprese. Il Cecchi, che moralista non è, non sarebbe grande critico se non mettesse ogni opera esaminata alla prova diretta o indiretta dell'eticità che ha spaventato e continua a spaventare gli esteti puri: ai quali il Cecchi stesso sembra domandare se non sia prodotto di eticità, in arte, il conseguimento di una pienezza espressiva, intesa come impegno totale dello scrittore, e come consapevolezza che l'opera creata non ha senso o addirittura non esiste, se non istituisce un rapporto con altri. Questa esigenza diremmo implicita a tutta la critica del Cecchi, si fa esplicita, per es., là dove egli lamenta la perdita del senso della «realizzazione» presso i contemporanei. Non ne consegue una *poetica* precisa, semplice ed anche icasticamente configurata?

L'opera d'arte è una sfera prodotta dall'attività di un centro, l'autore: può essere una bolla di sapone, ma ha come momenti essenziali il *centro*, o autore, almeno un punto alla superficie, il lettore, in rapporto diametrale con il centro e, infine, il diametro con il suo valore ch'è proporzionale al volume. La perfetta sfericità è l'immagine della *realizzazione* e la prova del capolavoro conseguito, in cui ogni punto della superficie (cioè la posizione del lettore) non è a distanza opinabile, ma certa o accertabile, dal centro. Il valore del diametro o il volume della sfera corrispondono all'importanza dell'opera d'arte, in quanto essa abbraccia e comprende, nella sua *realizzazione*, una quantità minore o maggiore di valori: e quanti più valori essa include, tanto più sarà sentita e detta universale; quanto più dotata di massa, tanto più *peso* avrà nella condizione umana: ma, sfera che sia — abbiamo detto, anche se bolla di sapone e microscopica — sarà immagine dell'opera d'arte, ed arte tutto ciò che meriti tale rappresentazione. Attrazione dal centro e gravitazione alla superficie non possono nascere da un rapporto puramente estetico.

Ci par già d'ascoltare il commento fiorentino del Cecchi a questa sferica provocazione, e ne ridiamo con lui; ma non sapremmo come rappresentarci o spiegarci meglio la precisione dei suoi rapporti critici. Noi non crediamo al buon gusto istintivo: buon gusto è sempre educazione dei mille gusti concorrenti nell'uomo; è dominio del meglio sul peggio: e perchè tale risultato sia costante, par necessario, ai più, un sistema, ad altri, come a noi, un certo numero di principii costanti che assicurino una coerenza duratura nei giudizi.

Ripetiamo che anche da questa raccolta di elzeviri cecchiani, non sarà difficile estrarre la rivelazione di tali principii: la loro semplicità sarà prova di grandezza, la loro sagacità, di umore filosofico non ancora bene accertato nel Cecchi, ma sicuramente accertabile se è vero che è appunto la causa della sua stabilità critica.

Il Cecchi, abbiamo detto, non è un moralista, ma si leggano, tra questi più che cento saggi, quelli dedicati ad autori la cui moralità, anche ad orecchio, par dubbia: si noti il secco sdegno con cui certe penne e certe fatiche sono richiamate a più degno impiego; si tenti di definire il senso della misura a cui il Cecchi si richiama sempre, per deprecare il basso strumentalismo di certa rappresentazione neorealistica (è proprio necessario far nomi od esempi?): non son certo passi di un moralista, d'uno cioè che, anche nel senso migliore, ponga la morale a fine dell'opera d'arte, ma son certo espressioni di chi crede che, senza eticità, l'opera d'arte non può essere realizzata. «Eticità?» sentiamo obiettare. «Non si richiede che una semplice convenzione tra autore e lettore, perchè possano convivere collaborando». Ma se tutto ciò che offende gli altri è immorale, anche ammettendo che il Cecchi sia, come non è, una esteta puro, varrebbe la pena di indagare come, una volta tanto, l'estetismo non si ponga in istato di suprema e sprezzante autonomia rispetto all'eticità, sia pure intesa in senso così spicciolo e, per dirla fiorentinamente, buonsensaio.

VLADIMIRO CAJOLI

JAN DE HARTOG, *La riva lontana.* Roma, Casini.

Di De Hartog, olandese, conoscevamo l'abile commedia rappresentata da Ricci e dalla Magni, e trascritta dal cinema: *Letto matrimoniale*. Di lui, Casini ci presenta oggi in splendida edizione una trilogia romanzesca, con un titolo simbolico di non difficile interpretazione. I tre romanzi: *Stella, Mary e Thalassa*, sono lunghi capitoli di un unico racconto, che dagli inizi della seconda guerra mondiale, ci conduce al dopoguerra non meno tormentato, ed alla sua triste e disperata problematica. De Hartog, fuggito dall'Olanda al momento dell'invasione tedesca, e arruolatosi nella marina britannica, trascrive nel romanzo reali e sacre esperienze di vita vissuta.

Ci domandiamo perplessi che cosa penseremmo di questo autore, se Casini non avesse avuto l'accortezza di pubblicare i tre libri riuniti. In *Stella*, per esempio, egli rappresenta uno stato d'animo teso ed ossessionato, esalta un'idea fallace e malata della donna, documenta e persegue i dubbi che travagliano l'animo ben nato di un giovane, dinanzi alle orride necessità della guerra. È forse, artisticamente, il capitolo più ispirato ed omogeneo, ma nella stessa evanescenza dei fini che sembrano ispirarlo, potrebbe far pensare ad un atto di accusa, di ribellione, di maledizione di tutta l'umanità e dei suoi miti cruenti. Stella, la donna che dopo la morte del suo primo ed unico amore, conforta, fino alla loro morte sicura, i capitani di un certo rimorchiatore-ricupero, è più simbolo che donna, più proiezione immaginativa dei suoi amanti che realtà valida in se stessa, ma non è senza poesia: torbida quanto la guerra e il suo tempo, affascinante come l'amore ed il suo ufficio consolatore: tuttavia letteratura, anche se di lega non infima. E letterario, subdolamente polemico parrebbe il cruccio del protagonista, che non capisce perchè abbia dovuto speronare il sottomarino di Hasenfraz, e non sa consolarsi di aver stroncato parecchie decine di vite umane.

Mary, il secondo romanzo, vale come racconto documentario delle sofferenze e dei pericoli affrontati nella guerra dei convogli, s'impernia sulla vicenda di un giovane americano pauroso, che la moglie, Mary, vuole eroe, perchè educata alla retorica borghese. Egli muore da vile, o meglio, da pazzo, dopo che s'è conquistata la simpatia dei compagni olandesi incalliti alla guerra, e inteneriti dal suo dramma. Questi compagni inventano una versione della sua fine, che salvi il decoro del morto nel ricordo della moglie e dei bambini. Ma la moglie scopre la verità e si getta tra le braccia del Capitano protagonista di tutta la trilogia, in cui vede l'eroe, mentre egli ama la sventurata con lo stesso animo del marito vile, e vorrebbe dimenticare in lei le crudeli necessità per cui deve abbandonarla. È l'amore di un attimo, in una notte da tregenda: resterà nell'animo di lui come reduplicazione dell'esperienza di Stella, illusione realizzata brevemente, così che il vero appare anche più doloroso e insopportabile. Letteratura anche questa: il tono, qui meno arcaneggiante e meno sarcastico, si distende in un realismo a volte soleggiato da autentica comicità.

Thalassa, il terzo romanzo, scioglie quasi completamente i residui letterari, o almeno chiarisce i dubbi amletici del protagonista, rivelandogli il senso genuino e atavico del lavoro, dell'amore, dell'amicizia. Il lavoro, ingrato come una maledizione, è aggravato dal dopoguerra e dalle sue difficoltà: tutto si è fatto difficile; si va alla ricerca degli antichi compagni, si rischia d'essere travolti in dissipazioni pericolose, si accettano avventure impossibili, perchè c'è sproporzione tra le necessità ordinarie delle attività pacifiche, e lo stato di turgore dolente in cui la guerra ha lasciato l'animo dei reduci. La presunzione che tutto debba esser facile dopo le imprese terribili condotte contro l'Uomo, cade dinanzi alla vera difficoltà, che è quella di saper lavorare per l'Uomo. Lo scontro fra il nostro eroe e il vecchio capitano Bakker, che disprezza profondamente i *dilettanti*, giuoca loro un tiro atroce, e mentre è minacciato dall'ira della vittima, gli dà tranquillo la suprema lezione, aprendogli finalmente gli occhi sulle ragioni della crisi che lo travaglia, e sulla suprema bellezza del lavoro, che sta tutta nella competenza di colui che lo intraprende, conclude e chiosa, con i toni della saggezza patriarcale, le angosciate sospensioni di più che 650 pagine di buona indagine psicologica.

L'amore fermo e fiducioso di June, che non è proiezione ma realtà determinante e guida al meglio, conclude l'idea dell'amore, che è soltanto turbamento su turbamento, se non costituisce un vero rapporto dall'esterno, ad integrazione dell'uomo.

L'amicizia tra il Capitano e il Secondo, già nata in guerra attraverso la simpatia e la fiducia che sono aspetti quasi forzati di un'autodifesa, soltanto in pace, come confermata per elezione e consacrata dal sacrificio, attinge una suprema bellezza. E il sacrificio di Bernard, fatuo giovane cacciatore subacqueo, che immola se stesso contribuendo a salvare la vita al Secondo, quando nessuno avrebbe potuto rimproverarlo del contrario, scopre finalmente al protagonista il senso della carneficina bellica di tanti anni prima: l'*ideale* spregiato non era un fatto retorico, ma forse semplicemente l'espressione simbolica della solidarietà dovuta alle vittime del nazismo.

Questo terzo romanzo, come accade spesso quando valori eterni vogliono imporsi plasticamente, presenta parecchie debolezze e discontinuità, ma è la chiave degli altri due, e contiene pagine stupende sulla caccia e l'esplorazione subacquea e, in genere, sul sentimento del mare (Thalassa), considerato come femmineo fascinatore: un mondo ove vuol evadere per essere totalmente diverso, l'uomo condannato alla terra, alla sua concretezza, alla sua quotidiana banalità. Mentre, conquistato il modo di essere che ella richiede, che è tutto nella semplicità, nella funzionalità e nell'adeguatezza alle esigenze degli altri, anche in terra si può ottenere la pace dello spirito: pace che è equilibrio di tutto l'essere, in antitesi con l'esaltazione sentimentale, fantastica o sensuale, non tanto del tempo di guerra, quanto del tempo di gioventù, ch'è inesperienza e impazienza. Un bel libro, che è anche buono.

VLADIMIRO CAJOLI

VITO PANDOLFI, *Antologia del grande attore.* Bari, Laterza.

Secondo volume della *Biblioteca dello Spettacolo* diretta da L. Chiarini (il primo: G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento* vuol più riposata e specializzata recensione), questo del Pandolfi ha tutti i caratteri della strenna felice, che deve esser segnalata nel tempo debito. Perciò, almeno oggi, ci esimiamo dal discutere l'Introduzione, discussione che condurrebbe lontano, mentre poi il giudizio, qual che si fosse, non implicherebbe diminuzione, e se mai avvaloramento, di tutta l'altra e più vera materia del libro, che per 500 e più pagine parla di attori e di attrici, talvolta con la loro stessa voce, e d'epoche d'oro del teatro, di favolose età, di sacerdoti di una fede che oggi appare tarlata da parecchie incertezze nel cuore stesso di chi la coltiva amorosamente.

Sono 22 ritratti e molti bozzetti, da cui la figura, l'opera, l'importanza di attori e di generi teatrali, emergono come patrimonio di una cultura più ricca di quanto non si possa immaginare, e meno utilizzata e onorata di quanto sarebbe giusto e onorevole. Se è vero che da una storia del teatro si può uscire come da una finzione filologica od estetica, non si esce da queste pagine senza sentire, più o meno segreto, nel petto, l'incanto e l'orgoglio delle cose di cui s'è partecipi, e la vibrazione di riti a cui si sia stati presenti. Le pagine del critico o del testimone, che nell'immediatezza dell'impressione ci dicono assai dell'arte di un attore ascoltato pochi minuti o pochi giorni prima; le pagine dell'attore, che confessa segreti, aspirazioni, virtù e vizi interpretativi, presunzioni o delusioni, hanno, come l'incisione e la registrazione dirette, un che di vivo che perdura, un'autenticità che andrebbe perduta, se richiedesse altre mediazioni e un più forte distacco di tempo.

Si tratti di Musset, Lamartine, Vigny che s'ispirano alla Ristori, o di Prudromme che celebra in versi Ernesto Rossi, o di Henry James che discorre criticamente di Salvini, o di Gordon Graig che scrive a Petrolini; si tratti di un folto manipolo di attori scrittori che dicono di sè, o di illustri italiani, da Croce ad Alvaro, da Gramsci a Bracco, da Simoni a D'Amico a Marinetti, che riconoscono nel grande attore la propria civiltà, e la configurano socialmente, esteticamente, storicamente, dalle pagine di questo libro sprizza, è la parola, una simpatia cattivante, che lungo tutte le ore di una gradita lettura trasforma il mondo in teatro e i problemi della vita in problemi di rappresentazione. Rare fotografie illustrano l'edizione serena e invogliante come le pubblicazioni più belle di un editore sempre ottimo.

V. C.

TRUMAN CAPOTE, *Colore locale.* Milano, Garzanti.

Residui trasfigurati di viaggi, quello che effettivamente resta di ciò che Capote ha visto e capito. La liricità del suo dettato è la migliore scusante per la limitatezza della sua visione. Il controllo di tale limitatezza potrebbe essere consentito, a noi italiani, dalle pagine su *Ischia* e su *Una casa in Sicilia;* ma dovremmo concludere anche noi, come probabilmente tutti gli altri *visitati*, che si tratta di una saggistica tendente alla poesia. Un giudizio meno vago potrebbe, quindi, esser dato soltanto sul testo originale, di cui, anche nella traduzione, restano a tratti i contrasti coloristici e le contraddizioni sentimentali che dovrebbero rappresentare in Capote (è opinione quasi rituale) l'acerbità fanciullesca. D'ingenuità, per molte ragioni, non parleremmo; e, nella traduzione almeno, il fanciullesco scade talvolta a posa. Nè ci si libera dall'impressione di aver già letta tutta questa materia, che infine ha del *capitolo*, ed anche in Italia illustri e forse più illuminati predecessori. I dieci saggi, oltre i due italiani citati, comprendono: *New Orleans, New York, Brooklin, Hollywood, Haiti, In Europa, Tangeri, Spagna.*

E. V.

KRIMER, *Foglia di me.* Firenze, Vallecchi.

La seconda parte di questo volume, così impegnato nel duplice ritmo umano di *amore* e *dolore*, è dedicato alla Figlia: ad Andreina: volata via nel fiore degli anni. — «Videro i tuoi grandi occhi — l'incantesimo di questa terra. — S'incontrarono due usci: — perfetto equilibrio di bellezza. — Ritrovo soltanto al tramonto — la dolcezza del tuo sguardo, — o mia Creatura lontana, — ed è un prodigio rapido, consolante; — poi è la notte. Disperata. (...) Soltanto il corpo è in terra — cuore ed anima corrono pei cieli — a ricercare e luci d'occhi — e musica di sua voce, disperatamente (...) — Non ti ho mai perduta, — mia Creatura. — So dove sei (...) — Ascolta il vento, — ascolta. — È un grido umano, — stasera. — Un grido che viene da lontano. — È lei che mi chiama, — forse. — Forse ha bisogno di me...». Sillabe e lagrime — Segnalo anche: *Breve sogno d'estate; Inerme; Dalla casa dove io son nato; Placata disperazione; Stelle* (breve: intensa) —: parole colorate e profumate dal mare e dagli effluvi della sua Versiglia: ma, più spesso, ritmate da un profondo dolore: da una *assenza* che sempre sbigottisce questo percosso poeta.

C. M.

TAMÌ GUROVICH, *Antelucana.* Siena, Casa Editrice Maia, 1954.

È, questo elegante volumetto, il n. 43 della collana di poesia «Sirena», che, insieme alla collana critica «La scure» e a quella di versioni poetiche da poeti stranieri «Orizzonti», ha pubblicato in questi ultimi anni liriche, saggi critici e traduzioni di alcuni poeti e critici delle nuove generazioni.

La prima lirica del libro, «Ai silenzi e agli echi», propone la poetica di questa giovane poetessa, una poetica che vuole essere aperta alle suggestioni della parola, agli echi indefiniti e ai silenzii pregni spesso di pianto o di gioia (viene in mente il mallarméiano «vide papier que la blancheur défend», simbolo della ineffabilità di molte aspirazioni poetiche). Avvertiamo in parecchie liriche la lezione sempre valida di Ungaretti (Pietà, La preghiera). Altre liriche secondo noi degne di menzione: «D'impeto avanzo», «L'effimera corsa», «Perdute foglie», «Il gatto», «Mattinata di primo inverno», «Evasione nel mèzzaro del Gange», «Monti, campi, fiumi e valli d'Israele», «Quanta Key».

BRUNO LUSARDI

◆ Nel primo semestre dell'anno in corso la «Dante» di Graz ha promosso numerose manifestazioni artistiche e culturali. Una «settimana culturale italiana» ha avuto luogo con proiezioni di documentari d'arte italiana, un concerto e la consegna di libri-premio ai migliori alunni dei corsi d'italiano. La «settimana culturale italiana» è stata inaugurata nella Cattedrale di Graz con la celebrazione della Messa S. Chiara di Licinio Refice.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma